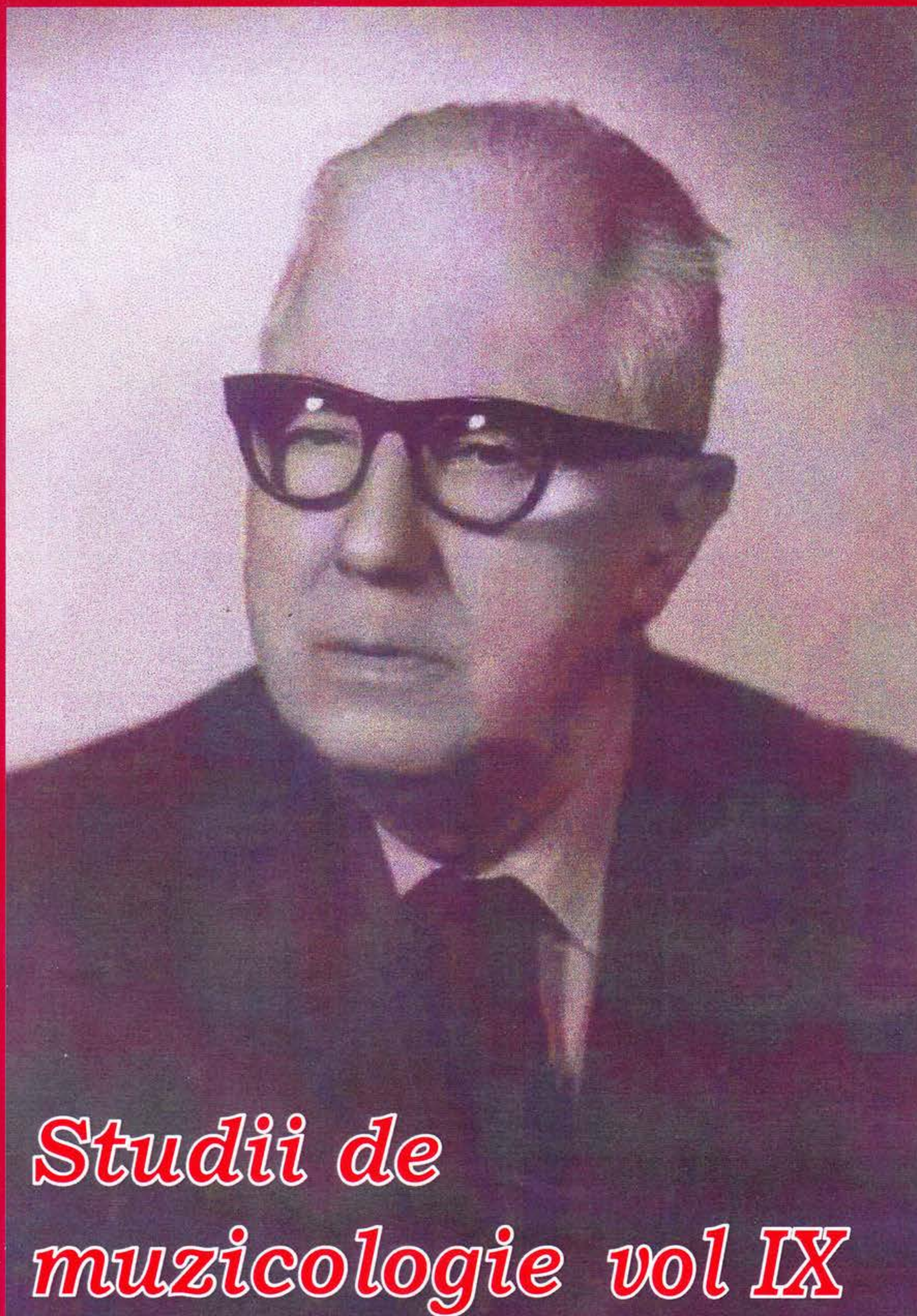
MARIA GEORGETA POPESCU
(Coordonator)



Editura pim

Anatol Vieru... Am învățat de la dânsul o disciplină extraordinară a elaborării. Pentru că, orice s-ar spune, este un gînditor de primă mărime al actului de creație, conjugat cu o rigoare extraordinară. Până la migală. [...]

Ne lăsa o libertate extraordinară... eu, l-am înțeles perfect pe Anatol Vieru și, la rândul meu, când am venit la Iași, n-am fost chiar atât de academic... Nu am fost pedant, am avut încredere în studenți să lucreze o săptămână, două, fără să-i țin din scurt.

Vasile Spătărelu

Ajuns la Iași, Vasile Spătărelu s-a impus prin titluri cu adâncă încărcătură poetică în care recunoșteai creatorul care îmbina armonios atributele mijloacelor de expresie contemporană, nu arareori inovatoare, cu structuri modale derivate din melosul popular românesc. Niciodată n-a uitat că melodicitatea rămâne totuși o componentă meritorie căutată de ascultătorii ce văd în arta sunetelor o modalitate de reculegere și înălțare sufletească.

Octavian Lazăr Cosma – 2013

Orchestra Națională a Radiodifuziunii l-a omagiat interpretându-i lucrarea simfonică ***Pro Memoria****, o exemplară meditație sobră, măiestrit construită, dar în care accentele tragice sau contrastele dinamice veneau din interiorul muzicii, din fireasca ei curgere și devenire. Era o muzică a reflecției interiorizate, a gândului curat pe care n-ai cum să nu-l crezi, când îl asculți.*

Dumitru Capoianu – 2005

Arcuia cu bucuria artizanului înlănțuiri melodice de o complexă scriitură contrapunctică și valorifica expresiv culorile vocale și instrumentale. În acest sens, ***Cvartetul nr. 3*** *– pentru care a primit* Premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor *– și* ***Meditații la Enescu****, lucrare distinsă cu* Premiul George Enescu al Academiei Române, *sunt partituri care definesc în modul cel mai grăitor stilul muzicii lui Vasile Spătărelu.*

Mihail Cozmei – 2006

Creația lui Vasile Spătărelu stă sub semnul solar al harului, muzica sa fiind o altfel de *poezie, o poezie a* ***necuvintelor****, cum ar spune Nichita Stănescu. Respirând odată cu slova, țintind necontenit împlinirea complexității în simplitate, armoniile lui Spătărelu au făcut din miniatura corală* aforistică pură.

Gheorghe Duțică – 2013

ISBN GENERAL: 978-973-716-524-4

ISBN VOL IX



Are știința și talentul creatorului de artă, dar totodată și dăruirea și finețea pedagogului... [...] dar, dacă cineva m-ar întreba ce mă frapează în primul rând la prietenul meu, aș răspunde: echilibrul și armonia personalității sale.

21 aprilie 1998 – Pascal Bentoiu

Muzica lui împletește astfel realismul pragmatic și idealitatea visătoare. Nu e mai retrogradă, nici în avangardă și nici nu ignoră neconvenționalul sau, dimpotrivă, bătătoritul. E o nesofisticată energie mehedințeană, domolită de molcomul psihic ieșean.

Ștefan Niculescu – 2005

MARIA GEORGETA POPESCU
(Coordonator)

Studii de muzicologie

VOL. IX

Editura PIM
Iași, 2014

Consilieri editoriali:
Lector univ. dr. Diana Beatrice Andron
Prof. univ. dr. Gheorghe Duțică

Colectivul de redactie:
Ramona Brucăr
Loredana Elena Marus
Gabriela Rusu
Dr. Ilie Gorovei

Editura pim
Editură acreditată CNCSIS – 66/2010
Şoseaua Ştefan cel Mare şi Sfânt nr. 4, Iaşi – 700497
Tel.: 0730.086.676; Fax: 0332.440.715
www.pimcopy.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Studii de muzicologie / coord.: Maria Georgeta Popescu. - Iaşi : PIM, 2007-
10 vol.
ISBN 978-973-716-524-4
Vol. 9. - 2014. - Bibliogr. - Index. - ISBN 978-606-13-1691-5

I. Popescu, Maria Georgeta (coord.)

78.01

Responsabilitatea privind originalitatea textului, corectitudinea trimiterilor bibliografice și a traducerilor revine în exclusivitate autorilor.

PROFESORULUI

GEORGE PASCU

FONDATORUL ŞCOLII DE
MUZICOLOGIE ŞI CRITICĂ MUZICALĂ
IAŞI

CUVÂNT ÎNAINTE



olocviul Naţional de Muzicologie este evenimentul lunii februarie a fiecărui an care ne atrage atenţia şi admiraţia, deopotrivă, prin caracterul tri-unic al acestuia. Colocviul este o manifestare ştiinţifică, educaţională şi culturală, care invită cadrele didactice, studenţii şi elevii să exploreze, din perspectiva ştiinţei, dar şi a sufletului, legăturile dintre diferitele discipline de studiu şi muzică, să identifice metode creative de predare şi învăţare, să aducă la lumină tainele adânci ale artei sonore sub diversele ei forme.

Într-o lume caracterizată de relativism şi schimbare continuă, muzica pare a fi unul dintre puţinele elemente de echilibru şi stabilitate, de reflecţie şi speranţă prin ceea ce ea transmite minţii şi sufletului, prin efectul său transformator asupra celui ce are să fie *atins* de ea. **Colocviul Naţional de Muzicologie** oferă şansa unei astfel de atingeri pentru cei care înţeleg cât de importantă este educaţia muzicală, cât de necesară este o abordare multi şi transdisciplinară a educaţiei şi cât de benefică este arta sonoră pentru fiecare dintre noi.

Mi-aş dori ca tot mai mulţi dintre cei care stau în faţa elevilor şi studenţilor să înţeleagă că educaţia trebuie să fie una holistică şi care să provoace mintea şi creierul, trupul şi sufletul, individul şi comunitatea. Ceea ce contează, în final, este cât de mult din ceea ce învăţăm în şcoală ne face pe noi şi pe cei din jurul nostru mai responsabili, mai buni, mai sensibili. Educaţia privită din această perspectivă presupune abordări noi, creative şi inovative, aşa cum ne arată materialele din această lucrare, abordate cu rigoare ştiinţifică şi talent pedagogic, cu pasiune, încredere şi speranţă.

Volumul de faţă aduce în faţa cititorilor lucrări valoroase şi profunde, marcate de dorinţa de cunoaştere şi împărtăşire a autorilor, de experienţa şi spiritul entuziast al acestora, de credinţa că prin educaţie şi prin muzică fiecare dintre noi poate deveni mai profund şi mai creativ, mai bun şi mai frumos.

Îmi exprim toată preţuirea şi admiraţia faţă de colectivul de organizare a **Colocviului Naţional de Muzicologie**, care a făcut posibilă o nouă ediţie a acestuia şi a volumului de lucrări. Munca de calitate, perseverenţa şi dedicarea pentru susţinerea efectului transformator al educaţiei muzicale merită recunoaşterea şi aprecierea noastră! Pentru că, în cele din urmă, aşa cum spunea Platon...

Muzica este o lege morală. Ea dă suflet universului, aripi gândirii, avânt închipuirii, farmec tinereţii, viaţă şi veselie tuturor lucrurilor. Ea este esenţa ordinii, înălţând sufletul către tot ce este bun, drept şi frumos.

Profesor Liliana Romaniuc

CUPRINS

SECŢIUNEA *IN MEMORIAM VASILE SPĂTĂRELU*

SECŢIUNEA CADRE DIDACTICE

SECŢIUNEA ELEVI

IN MEMORIAM

VASILE SPĂTĂRELU



Autor Carmen Misievici Chelaru

*asile Spătărelu*

e un respectabil sexagenar, Made e un adolescentin.

Vasile Spătărelu e de loc din Tâmna, Made e olteano-bănățeano-bucureșteano- moldoveano-ardeleano-dobrogean.

Vasile Spătărelu e iremediabil țâfnos, Made e pus întotdeuna pe șotii.

Vasile Spătărelu e mizantrop și scârțar, Made e altruist și generos.

Vasile Spătărelu e misogin, Made e curtenitor și senzual.

Vasile Spătărelu e compozitor, Made e artist.

Vasile Spătărelu e ursuz, Made e „un vrai causeur".

Pe Spătărelu l-a atins îngerul cu aripa; în Made se hârjonesc cete de drăcușori.

Vasile Spătărelu e un intelectual subțire, pentru care Vîsoțki sau Vișinski nu sunt totuna. Made e un ignorant cu candoare.

Vasile Spătărelu e un mare muzician, Made adoră muzica.

Cristian Misievici

SĂ NE FIE MEREU APROAPE, DEPINDE DE NOI...



ntr-un program de sală omagial editat de Filarmonica *Moldova* și dedicat compozitorului, profesorului, prietenului și omului Vasile Spătărelu (aprilie 2006), au fost inserate și două fotografii în care mă aflu alături de Made la un eveniment public ce, se pare, ne-a stârnit, uimitor, reacții asemănătoare: de atent și ușor ironic interes pentru ceea ce se spunea (în prima fotografie) și de colegial amuzament (în a doua). Sub cele două imagini foto coordonatoarea programului de sală omagial – d-na Carmen Chelaru – a înscris următorul text explicativ: *Prieteni de o viață – cu profesorul Mihail Cozmei*. Parcurgând paginile programului și descoperind aceste documente de viață (dintr-o altă viață!) am fost surprins și am trăit o intensă emoție. Am fost surprins, întrucât până atunci nu aflasem de existența acestor uimitoare fotografii și, totodată, profund emoționat de semnificația lor, de unisonul privirilor și a zâmbetelor noastre înregistrate inspirat de mânuitorul aparatului foto. Și dacă prietenia dintre două ființe înseamnă nu doar un constant respect camaraderesc, ci o sensibilitate de grad asemănător în raport cu lumea, cu literatura, cu muzica și, de asemenea, reacții similare la bine și la rău, la frumos și la urât, atunci, da, legătura dintre noi a fost o adevărată și binecuvântată prietenie.

Într-o lume în care minciuna era dominanta cotidiană, iar adevărul socotit o ilegalitate, apoi, în deceniile de după anul '89, într-un climat uman și social în care ritmul, zgomotul și *comunicarea* superficială au devenit un fond continuu al existenței, întâlnirile noastre – dulcile și, uneori, melancolicele noastre *taifasuri* – au fost ca niște adieri de aer proaspăt într-un spațiu tot mai poluat. Au existat, la aceste întâlniri, și tăceri, nu doar schimburi de informații, idei și opțiuni morale și estetice, pentru că – scria nu de mult A. Pleșu – *tăcerea, ca simptom al atenției, e și mediul optim al dialogului*. Și, sigur, între noi, dar și cu alții, cel care practica mai des și elocvent tăcerea a fost Made: cu o undiță de cea mai bună calitate pe malul unui lac, tăcerea lui era așteptare și vis; în tren, mai ales, completarea cuvintelor încrucișate era o tăcere dialog, un dialog cu sine și un exercițiu de concentrare și liniște; tăcerea era, adesea, o deschidere a minții și sufletului pentru a primi gândurile și trăirile partenerului, un mod de a asculta și a dărui curaj și speranță. Înțeleg mai bine, acum, că tăcerile noastre au fost nu doar emoționante experiențe, ci și momente de fuziune organică a rațiunii și intuițiilor noastre.

Doar în domeniul creației tăcerile lui Made nu au fost productive, nu i-au îmbogățit împlinirile și, în ceea ce mă privește, nu au avut ecou. I-am reproșat mereu că risipindu-se în multiple activități și drumeții, nu a finalizat integral incitantul proiect de creație – *meditații la Enescu*, lucrarea vocal-simfonică *Poema finală* (în care textul literar, parafrază după versurile lui G. Bacovia, exprimă nevoia de tăcere – *Eu trebuie să tac...*) dedicată Filarmonicii Moldova în 1992, anticipa, într-un fel, tăcerile compozitorului Vasile Spătărelu. Includerea destul de rară a partiturilor sale în programele soliștilor, formațiilor și instituțiilor muzicale, a avut darul de a determina absența unor așteptate prime audiții, compozitorul preferând a fi – parafrazându-l tot pe Bacovia – *Ascuns în umbra mea adâncă, fără a spune un cuvânt...*

A compus mult, a compus puțin? Esențial este faptul că ne-a dăruit din prea-plinul talentului, măiestriei și a tăcerilor sale o muzică de un tulburător lirism, formulată fără emfază, fără înnoiri stridente și, indiscutabil, de o caldă și cuceritoare expresivitate. Depinde de noi ca această muzică să ne fie mereu aproape.

Profesor univ. dr. **Mihail Cozmei**
Iași, Ianuarie 2014

A fost odată……

Iar te-ai cufundat în stele
Şi în nori şi-n ceruri-nalte… … …

A fost odată un om pe care l-am întâlnit cândva pe cărările vieţii. Veneam din două direcţii diferite. Îmi fusese profesor de forme muzicale în anul al cincilea de Conservator. Îl apreciam ca om şi-l admiram ca muzician. Mărturisea cândva că singurul instrument ce cântă pe strunele sufletului este vocea umană. Şi acesteia i-a dedicat cele mai multe din *opus*-urile sale.

Cam tot pe atunci, în dorinţa de a-i face pe studenţi să iubească muzica corală, am format un grup ce a devenit mai apoi formaţia corală *Cantores Amicitiae*. Iar Vasile Spătărelu a devenit prietenul *cantoriştilor*, căci avea un fel aparte de a se comporta cu studenţii. Pentru ei era *Made*, un prieten mai mare ale cărui cunoştinţe muzicale impuneau respect.

Şi aşa ne-a însoţit peste tot unde muzica ne purta paşii: la *Vacanţele Muzicale* de la Piatra Neamţ, unde concertele *Cantoresului* se prelungeau până târziu în noapte, la *Căprioara*, la *Colibele Haiducilor*, pe terasa de la *Ceahlău*, la Durău, la *Toamna Huşeană*, după ce mustul devenea tulburel, la *Zilele Universitare Gălăţene*, la Bucureşti, la Ateneu sau Televiziune, când petreceam la etajul 6 al hotelului *Parc* noaptea de Crăciun a anului 1982, la Bruxelles, la Parlamentul European…

Lucrările corale ale lui Made făceau acum parte din patrimoniul repertorial al *Cantoresului*: *La curtiţa Marii, Cântecul câmpiei, Crizanteme, Ofrandă, Un secol de crini, Luna roşie, Dor de Bacovia, Petrodava 2000, Poeme, Ciuleandra...*

Succesul *Ciuleandrei* m-a determinat să-i solicit lui Made, în toamna anului 1981, să scrie o nouă piesă corală. Ştiam că, în ceea ce îl priveşte, în parte datorat şi rigurosului autocontrol, procesul creator era destul de lung, cu căutări, nemulţumiri, întoarceri, corectări, până ajungea să spună ceea ce era de fapt în sufletul lui, dar greu de pus pe portative cu un limbaj convenţional.

Timpul a trecut. Ajuns la dubla bară, în luna februarie a anului 1982, îmi dă o partitură pe care era scris *Floare albastră*, dedesubt între paranteze (M. Eminescu), mai jos, deasupra primului portativ *Ilenei… …* iar mai sus: *Lui Niţu Gâscă – conducător măiestru – acest rod al încumetării mele de a mă apropia de marele Eminescu, spre o interpretare artistică aşa cum numai el ştie să o*

realizeze. Semnat Vasile Spătărelu, 25 februarie 1982. A mai adăugat: *Nu ştiu în ce măsură am reuşit. După ce o pui în lucru să mă chemi la o repetiţie.*

Dar nu am obiceiul de a invita compozitorii la repetiţii, încercând să desluşesc singur ce au vrut să spună, să le traduc cât mai fidel gândurile şi sentimentele înserate în paginile partiturii.

Prin aprilie 1982, întâlnindu-ne într-o zi pe holul Conservatorului, m-a întrebat: *Când mă chemi la o repetiţie*? *În ce stadiu te găseşti*? I-am răspuns: *E gata. Am terminat-o. Vino joi la orele 18,00.* A rămas mirat. A apucat să mai spună: *Cum*? *e gata*? I-am răspuns: *E gata*!

A venit joi. Repetam în sala 26, actuala sală *Eduard Caudella* din casa *Balş*. A intrat şi s-a dus la geam privind în depărtare peste statuia lui Miron Costin.

Am început repetiţia. *Floare albastră*. Muzica curgea aşternându-se peste versul eminescian. De fapt nu cântam, ci recitam versurile pe tonurile scrise de Made.

Totul s-a oprit pe un acord prelung în Re major, ca o duioasă amintire.

Compozitorul îşi asculta muzica pentru prima dată. Aşteptam verdictul, dar el întârzia.

Made a stat nemişcat, cu privirea pierdută pe geam. În fine. S-a întors. A venit, a sărutat-o pe solistă şi a plecat. N-a scos o vorbă. Avea ochii în lacrimi.

Am rămas cu ultimele acorduri...

Şi te-ai dus dulce minune,

Şi-a murit iubirea noastră... . . . . . .

Profesor univ. dr. **Nicolae Gâscă**

Iași, Ianuarie 2014

VASILE SPĂTĂRELU
CRÂMPEIE ALE UNUI DESTIN CREATOR

Lector univ. dr. **Anca Leahu**

Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași

Sunt adeptul unei muzici în adevăratul sens al cuvântului,
iubesc melodia, armonia, adică iubesc înțelegerea
dintre sunete așa cum iubesc înțelegerea dintre oameni;
acesta e crezul meu artistic[1].

Abstract: The composer Vasile Spătărelu found his originality ever since his first works. His music defined his personality, between the contrasts that dominated him, fluctuating and, at the same time, finding a perfect balance, throughout his entire creation, between poetry, nostalgia, meditation, hope, in images filled with joy and light, sometimes, slightly ironical, sometimes blissfully, sometimes gravely, thus building its own originality.

By the way he approached all genres (choral, chamber, symphonic, vocal-symphonic and dramatic, even pop music), Vasile Spătărelu demonstrated originality, ease of expression, captivating imagination, rigour in his elaboration; his lyricism appealed directly to the listener's soul, and to this purpose, he used the means of expression specific to *Romanian classicism* – folk music, as well as those specific to universal postmodernism, thus building his own unmistakable style. In his **creation** Vasile Spătărelu praised life in his various forms, and he always used a touch of melodic lyricism, inserted as a delicate polish, as a distinct and personal note.

Keywords: originality, lyricism, inspiration, folklore, Vasile Spătărelu.



asile Spătărelu s-a născut pe 21 aprilie 1938, în comuna Tâmna, Mehedinţi, judeţul Caraş-Severin. Deşi în familia sa nu au existat preocupări pentru muzică la modul profesionist, copilul Vasile Spătărelu a crescut lângă o mamă despre care, mai târziu, spunea că *este o foarte bună cunoscătoare a cântecului oltenesc*, fredonându-l mereu, spre disperarea uneori a copilului: ... *îmi aduc aminte, când eram mic, la un moment dat mă şi enerva, cânta întruna. Şi acum, la 81 de ani, stă singură în bucătărie şi cântă*[2]. Însă, adevăratul punct de plecare în devenirea sa muzicală l-a hotărât destinul,

[1] Ștefan Oprea, *Interviu cu compozitorul Vasile Spătărelu*, în rev. *Cronica*, nr. 46, Iași, 1982.
[2] Alex Vasiliu, *Dialoguri neprotocolare*, Iași, Editura Cronica, 2005, p. 115.

în 1951, când, la doi ani după ce se înființaseră școlile de muzică, împreună cu mai mulți băieți de vârsta sa, a mers la Craiova și a dat examen la Școala de Muzică de acolo, *așa doar ca să vedem cum e*[3], fără a ști atunci ce drum îi era hărăzit!

Urmând acest traseu, în anul 1957, Vasile Spătărelu ajunge să absolve Școala Specială de Muzică din Timișoara și, mai târziu, între 1957 și 1960, să studieze la Facultatea de Compoziție, Muzicologie, Dirijat cor și Pedagogie ale Conservatorului de Muzică *Ciprian Porumbescu* din București și, între anii 1960 și 1963, secția de Compoziție a aceleiași instituții. Aici a avut ca profesori nume de prim-rang ale vieții muzicale românești, printre care amintim pe Ioan D. Chirescu și Victor Iușceanu la teorie și solfegiu, Ion Dumitrescu la armonie, Nicolae Buicliu la contrapunct, Tudor Ciortea la forme muzicale, Alfred Mendelsohn la orchestrație, Ion Ghica și Vinicius Grefiens la citire de partituri, George Breazul și Zeno Vancea la istoria muzicii, Tiberiu Alexandru la folclor, Alexandru Pașcanu la teoria instrumentelor și Anatol Vieru la compoziție.

În drumul devenirii sale, un alt nume sonor care avea să-i devină model este cel al compozitorului Achim Stoia, cel care a reîntemeiat Conservatorul ieșean, la începutul anilor '60, hotărât să reclădească viața muzicală din acest centru cultural de mare tradiție și prestigiu. În acest scop, Achim Stoia a racolat, cu un talent și cu o intuiție deosebite, din întreaga țară, pe cei mai talentați și înzestrați tineri muzicieni și i-a adus la Iași pentru a reclădi și a reda valoare vieții muzicale de aici, Vasile Spătărelu fiind unul dintre aceștia (1963), lui alăturându-i-se, la câte un an diferență, Anton Zeman (1964) și Sabin Păutza (1965). De asemenea, Cornelia și Adrian Diaconu, Liliana Gherman, precum și Gabriela Ocneanu s-au alăturat acestei cauze în lupta de afirmare a Iașului muzical, toți aceștia beneficiind de sprijinul necondiționat al compozitorului Achim Stoia.

Deși studiile muzicale și, mai apoi, cariera profesională l-au purtat pe elevul, studentul și profesorul Vasile Spătărelu în aproape toate colțurile țării, nu s-a lăsat dezamăgit de această *cvasicontinuitate*, cum a denumit-o ci, dimpotrivă, a perceput-o ca pe o oportunitate ce i s-a oferit și pe care nu mulți dintre copiii locurilor de unde a pornit dânsul au avut-o. Cu toată această *experiență* a diverselor orașe prin care a trebuit să treacă pentru studiile sale muzicale, acomodarea la Iași a făcut-o destul de greu, pentru că aici era pus în postura de pedagog, iar *pedagogia este un domeniu foarte dificil*[4], căreia, însă, i-a făcut față foarte bine în modul său *neconvențional*, învățat de la maestrul Anatol Vieru, care lăsa studenților săi o libertate foarte mare. ... *la rândul meu, când am venit la Iași, n-am fost chiar atât de academic*, exprimându-și astfel încrederea în studenți de a

---

[3] Alex Vasiliu, *Dialoguri neprotocolare, op. cit.*, 2005, p. 116.
[4] *Idem.*

lucra mai mult de o săptămână, fără a-i ţine din scurt şi asta pentru că avea convingerea că, în învăţământul artistic superior lucrurile nu se pot calcula.

Vasile Spătărelu a devenit el însuşi *sufletul* şcolii de compoziţie ieşene, centrul ei gravitaţional şi, după cum spunea Sabin Păutza, *Made a fost personajul principal care ne ţinea împreună*[5], numele său devenind cel mai proeminent, după cel al lui Achim Stoia, în istoria şcolii ieşene de compoziţie din perioada postbelică.

În creaţia sa, compozitorul Vasile Spătărelu a elogiat viaţa, în diversele ei ipostaze, utilizând întotdeauna o doză de lirism melodic înserată ca o şlefuire delicată, ca o notă distinctă şi personală şi reuşind *ca nimeni altul să ne amintească, prin muzica sa, fie de lumea pierdută şi mereu dorită a copilăriei* (Colinde pentru Alexandru), *fie de lumea mirifică a basmului* (Dumbrava minunată, Împărăţia Ozanei), *iar prin contrast, de lumea celor mari, dramatică şi comică, preţioasă şi ridicolă*[6]. Compozitorul şi-a găsit originalitatea încă de la primele lucrări, muzica sa definindu-l pe el însuşi, între contrastele ce-l dominau, oscilând şi, în acelaşi timp, echilibrându-se perfect, de-a lungul creaţiei sale, între poezie, nostalgie, meditaţie, speranţă, în imagini pline de bucurie, lumină, pe alocuri de uşoară ironie, uneori mai vesel, alteori mai grav, creându-şi astfel complexitatea.

Pasionat de literatură, aceasta i-a devenit izvor nesecat de inspiraţie, pe care l-a folosit cu un deosebit respect şi o nepreţuită pioşenie faţă de autorii acesteia, cunoscând atât de bine, la rândul său, truda actului de creaţie, dar şi necesitatea interpretării în muzică şi prin muzică a mesajului artistic: *Sigur că nu pot să nu-l iubesc pe Eminescu, de care mă sperii de fiecare dată când mă apropii de el...*[7]. Deşi s-a inspirat şi din limbajul poetic universal (în teatrul muzical *Preţioasele ridicole* – adaptare după Molière – sau în muzica de scenă – *A douăsprezecea noapte*, de W. Shakespeare ş.a., aici putând aminti şi o altă latură a culturii universale de care a fost foarte atras, pictura modernă – *Omagiu lui Picasso*), cel românesc însă a primat: *...aşa cum s-a văzut în creaţia mea, foarte rar m-am îndreptat către alte literaturi, care nu erau româneşti*[8], mărturisindu-şi totodată şi preferinţa deosebită pentru poeţii contemporani. Astfel, a dat la iveală valoroasele şi inconfundabilele **creaţii corale** (*Peisaj*, 1965 – madrigal pentru cor mixt, pe versuri de Zaharia Stancu, *Ofrandă*, 1971 – cor mixt, pe versuri de Otilia Cazimir, *Trei madrigale dramatice*, 1981 – cor mixt, pe versuri de Tiberiu Utan, *Floare-albastră*, 1982 – madrigal, cor mixt, pe versuri de Mihai Eminescu, *A-nflorit o păpădie*, 1983 – cor mixt, pe versuri de Otilia Cazimir,

---

[5] Anca Leahu, *Interviu cu Sabin Păutza*, Iaşi, 16 decembrie 2005.
[6] Mihail Cozmei, articol preluat de pe internet.
[7] Alex Vasiliu, *op. cit.*, p. 124.
[8] *Idem.*

Dor de Bacovia, 1985 – poem pentru soprană, bariton şi cor mixt, pe versuri de Adrian Păunescu, *Chiot*, 1999 – cor mixt, pe versuri de Mariana Dumitrescu ş.a.), cărora li se adaugă şi numeroase lieduri (*Pastel*, 1967, pe versuri de George Bacovia, *Inscripţie*, 1968, pe versuri de Tudor Arghezi, *Triptic*, 1978, pe versuri de Nichita Stănescu, *Somnoroase păsărele*, 2000, pe versuri de Mihai Eminescu ş.a.), precum şi cântece pentru copii şi colinde cu text religios.

De altfel, după 1990, nemaiexistând îngrădirile socialiste, se observă orientarea creaţiei lui Vasile Spătărelu spre latura religioasă, abordarea acestei tematici având la bază *...conştiinţa profund religioasă a compozitorului...pe care o moştenise de la părinţi, creştini dreptmăritori, din Oltenia*[9]. Dintre lucrările de acest gen, amintesc: *Pentru Tine, Doamne* – cor, *Tatăl Nostru*, 1999 – lied pentru soprană şi pian, pe versuri de Dumitru Spătaru, lucrarea simfonică *Epitaf*, în care este prelucrat imnul bizantin *Lumină lină* (glas VIII), care se intonează la slujba de seară şi ultima sa lucrare terminată, scrisă în colaborare cu profesorul şi preotul Florin Bucescu, *Prelucrare corală la două voci* a *Liturghiei psaltice* în glas III, căreia însă, nu a mai avut şansa să-i vadă ediţia tipărită.

Folclorul, de asemenea, a constituit o sursă esenţială în creaţia lui Vasile Spătărelu, utilizând atât versuri, melodii, cât şi ethos popular (mai multe suite corale pe versuri populare: *Ciuleandra*, 1981 – variaţiuni pentru soprană şi cor mixt, pe versuri populare, *Patru colinde pentru copii*, 1985 – cor pe voci egale, pe versuri populare, *Flori de măr cad la fereastră*, 1986, colind pentru cor mixt, pe versuri populare ş.a.), dar realizând şi numeroase aranjamente pe suport folcloric.

Şi în domeniul **muzicii de cameră** a excelat prin construcţia clară şi echilibrată, încadrată în arhitectonici clasice, *fără să uite că ignorând total trecutul nu se poate face o muzică nouă şi totodată de calitate*[10]: cvartetele de coarde, *Sonata pentru vioară solo* (1965), *Contraste* pentru vioară şi pian (1968), *Meditaţii la Enescu* – ciclu de piese pentru pian – aceasta constituind şi subiectul tezei sale de Doctorat, susţinută în anul 2002, la Academia de Muzică *Gheorghe Dima* din Cluj-Napoca, avându-l drept conducător ştiinţific pe prof. univ. dr. Valentin Timaru.

A fost maestrul miniaturilor[11], deoarece *era omul esenţelor în eprubete mici*[12] (*el mi-a mărturisit că nu se simţea bine în formele mari*[13]), deşi, totuşi, a avut un cuvânt de spus şi în domeniul **simfonic** şi **vocal-simfonic** prin creaţiile sale: *Simfonietta* (1965), *Sonanţe pentru clarinet şi orchestră de coarde* (1985), *Pro Memoria – Meditaţii la Enescu II*, pentru coarde, instrumente de suflat de alamă şi percuţie (1996), *Inscripţie*, cantată pentru mezzosoprană, cor de femei şi formaţie

---

[9] Florin Bucescu, *Vasile Spătărelu (1938-2005) şi creaţia sa religioasă*, în rev. *Muzica*, nr. 4, Bucureşti, 2005.
[10] George Pascu, Melania Boţocan, *Hronicul muzicii ieşene*, Iaşi, Editura Noël, 1997, p. 377.
[11] Anca Leahu, *Interviu cu Sabin Păutza, op. cit.*
[12] *Idem.*
[13] *Idem.*

instrumentală (1969), *Pro patria*, poem-cantată, pe versuri de Dan Verona (1979), *Poema finală*, cantată pentru bariton, cor de femei şi orchestră (1992).

Pe lângă toate aceste genuri, Vasile Spătărelu a abordat şi **muzică de scenă**, scrisă pentru piese de teatru precum: *Anton Pann* de Lucian Blaga, *Împărăţia Ozane*, pantomimă după Ion Creangă, *Iaşii în carnaval* de Vasile Alecsandri, *Butoiul cu miere* de Lev Tolstoi, *Livada cu vişini* de Anton Pavlovici Cehov ş.a.

Aşadar, în abordarea tuturor genurilor (coral, cameral, simfonic, vocal-simfonic şi dramatic, chiar şi cel al muzicii uşoare), compozitorul Vasile Spătărelu a dat dovadă de originalitate, uşurinţă în exprimare, o captivantă imaginaţie, rigoare în elaborare, un lirism cu mesaj direct către sufletul ascultătorului folosind, în aceste scopuri, atât mijloace de expresie caracteristice *clasicismului românesc* – folclorul, cât şi pe cele specifice postmodernismului universal, concretizându-şi, astfel, un stil propriu inconfundabil. *Dincolo de polimodalisme, asimetrii ritmice şi policromii instrumentale, se conturează un principiu: a nu se renunţa la cantabilitate, chiar dacă aceasta diferă de cea tradiţională, din epocile barocului, clasicismului şi romantismului*[14].

În ceea ce priveşte activitatea de creaţie a compozitorului Vasile Spătărelu, acesta a reuşit să păstreze un echilibru constant şi de remarcabil nivel artistic între tendinţele novatoare ale secolului nostru şi tradiţia muzicii româneşti şi universale, profilându-se cu lucrări care poartă personalitatea unui artist autentic[15].

Îşi mai propusese ca proiecte creatoare o *mare liturghie* pentru cor mixt şi o *epopee naţională*, dar timpul nu i-a mai permis să le mai realizeze.

Vasile Spătărelu a fost un compozitor cu multă ştiinţă de carte acumulată temeinic, care *a scris după cum l-au îndemnat sensibilitatea, talentul şi inteligenţa. Lucrările sale sunt făcute să fie cântate (nu numai o dată), să fie ascultate (cu plăcere), fără să dea impresia de simplism şi fără să fie doar interesante*[16] şi asta pentru că avea credinţa că – *să fii afon în gândire şi în simţire este un lucru foarte grav!*[17]

---

[14] Doru Popovici, *Vasile Spătărelu*, în rev. *Actualitatea muzicală*, nr. 197, Bucureşti, 1998.
[15] Tiberiu Olah, articol inclus în *Raportul de autoevaluare Vasile Spătărelu*, Anexa VIII, *Consideraţii şi aprecieri selective asupra activităţii personale*.
[16] Liliana Gherman, discuţie particulară.
[17] Alex Vasiliu, *op. cit.*, p. 25.

BIBLIOGRAFIE

PASCU, George, Melania BOȚOCAN – *Hronicul muzicii ieşene*, Iaşi, Editura Noël, 1997

BUCESCU, Florin – *Vasile Spătărelu (1938-2005) şi creaţia sa religioasă*, în rev. *Muzica*, nr. 4, Bucureşti, 2005

OPREA, Ştefan – *Interviu cu compozitorul Vasile Spătărelu*, în rev. *Cronica*, nr. 46, Iaşi, 1982

POPOVICI, Doru – *Vasile Spătărelu*, în rev. *Actualitatea muzicală*, nr. 197, Bucureşti, 1998

VASILIU, Alex – *Dialoguri neprotocolare*, Iași, Editura Cronica, 2005

MINIATURA VARIAŢIONALĂ LA PATRU MÂINI DE ELISE POPOVICI

Profesor dr. **Cornelia Apostol**
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă*, Iaşi

Abstract: *Theme with variations* by Elise Popovici is the only composition for piano for four hands in the second half of the XX-th century in Iasi, Romania. Modal-tonal with a folkloric theme is a variations' form characteristic in early classical works in Vienna. The changes involve harmony, melody, counterpoint, rhythm, timbre, structure and any combination of these that highlights the character of each variation and emphasizes the Romanian modal ethos. This work by its entire compositional means has methodological and pedagogical chamber valences.
Keywords: theme, variations, modal, tonal, folkloric, romanian modal ethos.

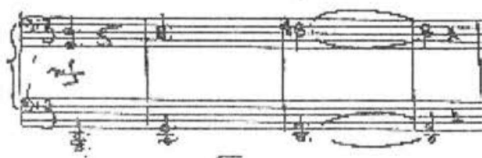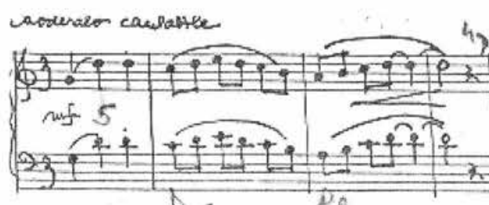


ndiferent de tiparul pe care îl îmbracă, muzica a apelat mereu la variaţiune încă de la începuturi. Procedeul variaţional este utilizat în mai toate lucrările muzicale, dar există şi formele de variaţiuni născute din utilizarea predilectă a acestor metode. Compozitorii ieşeni din a doua jumătate a secolului XX apelează frecvent la procedeu, dar şi la formele concretizate în diferite epoci.

Singura lucrare pentru pian la patru mâini din literatura ieşeană din a doua jumătate a secolului XX este *Tema cu variaţiuni* compusă de Elise Popovici în 1989, fiind o formă de variaţiuni de caracter apărută în opera timpurie a clasicilor vienezi.

Tema (*Moderato cantabile*) – al cărei profil melodic folcloric de joc românesc este susţinut de polimetria orizontală ternară şi binară simplă – este prezentată la *unison* de *Primo* (ex. nr. 1: I – *Primo*, II – *Secondo*) pe isoane duble la cvinte sau acorduri în doimi cu punct la *Secondo*.

Ex. 1 T I (m. 1-4) T II (m. 1-4)
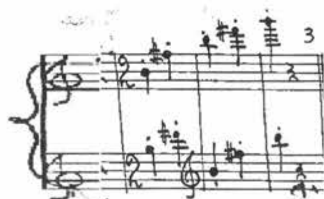




Prima perioadă, deschisă, este formată din două fraze de 8 măsuri (4+4) care nu sunt clasice, ci asimetrice ca melodiile folclorice, cu prelungirea ultimului sunet. A doua perioadă este tot

deschisă şi e formată din două fraze asimetrice (4+3 şi 4+5). Acestor perioade ternare li se alătură o *codetta* binară de 3 măsuri (ex. nr. 2), polimetria putând să exprime turnura melodică folclorică.

Ex. 2 *Codetta* binară – Tema



Cvinta melodică de început a Temei este intervalul de bază al întregii lucrări şi împreună cu tetracordiile ce o urmează emană atmosfera ethosului modal românesc.

În variaţiunea întâi, *Allegretto*, polimetria se accentuează, frazele şi perioadele se concentrează (6+6 şi 5+6) în timp ce *codetta* se augmentează la 5 măsuri. Variaţiunilor de structură şi de valori de la *Primo* li se adaugă variaţiunile de ritmică, de factură şi de tehnică componistică de la *Secondo* care aduce un desen melodic în valori diminuate faţă de Temă. (ex. nr. 3)

Ex. 3 *Codetta* ternară în Variaţiunea I



Variaţiunea a doua, *Andantino* vine din nou cu transformări de structură, perioadele fiind augmentate (10+9 şi 8+5+8). Trebuie să remarcăm că, acum *codetta* se leagă firesc şi se integrează în ultima frază a celei de a doua perioade şi că întreaga variaţiune se desfăşoară în metru binar simplu, schimbarea de metrică schimbându-i şi caracterul. Alternativ între cei doi interpreţi are loc contrapunctarea cu valori mici a valorilor mari şi combinaţia *descensio-ascensio* a desenelor melodice; dacă adăugăm şi suprapunerile de 3M/5 placate realizăm o retorică variaţională modală.

Variaţiunea a treia, *Andante con espressione*, mult augmentată, se desfăşoară în metru ternar simplu, în tonalităţi minore (ex. nr. 4) la fel ca în temele cu variaţiuni vieneze. Anamorfoza ritmică a Temei expusă alternativ de *Secondo* şi *Primo* contrapunctată de suprapuneri de 3M/5, 6M/6M sau 3M/3M, 4/3M placate sau de cvinte sincopate este continuată de cele 4 măsuri ale *codettei*, din nou independentă.

Ex. 4 II – Variaţiunea III minoră



Ex. 5 I – Variaţiunea III minoră



Într-o traiectorie evolutivă, variaţiunea a patra, *Vivace*, se desfăşoară doar în metru ternar, augmentarea structurală şi valorile mici (optimi) la ambii interpreţi cresc tensiunea către punctul culminant, dându-i caracter de *Finale*. Pe lîngă tematica iniţială apar fragmente de trecere şi elemente ale *codettei* intercalate. *Codetta* câştigă în importanţă prin variaţiunile pe elementele sale, care îi augmentează întinderea. Frazele largi, desfăşurate, modulante, cu Tema reieşind din jocul ambelor mâini aduc variaţiuni ritmice, de factură, de structură la ambii parteneri de cânt. Izoritmia în optimi între *Primo* şi *Secondo* şi izosonia în sens direct şi contrar cu un scurt moment responsorial între cei doi se sprijină pe elementul intervalic al *codettei* – fundamentală-cvintă-octavă, absolutizat la *Secondo* şi destul de des folosit la *Primo*. Intervalica *codettei* cu rol de pedală izoritmică devine *ostinato* figural, sensul ascendent al intensităţii către un *unison* izoritmic în *ff* realizând finalul culminativ.

Modal-tonală, de esenţă folclorică, atât ca turnuri melodice, cât şi ca ritm, lucrarea suportă modulaţii moderne la o terţă superioară sau inferioară pe lângă cele prin cvintă. Numeroasele cvinte melodice sau placate, în succesiune sau suprapuse aflate la *Primo* sau/şi *Secondo* întăresc sonoritatea modală a lucrării care are în variaţiunea a treia, minoră – când Secondo preia Tema – chiar sonorităţi de muzică de strană. Tema polimetrică începe pe cvinta sol-re şi apoi are un mers modulant – Do, Re, Do, Re, Do, Re, si, mi, la, Re, mod de sol, Re, si, mi, la, si, Do, la, Si – *codetta*. Variaţiunea întâi începe pe aceeaşi cvintă sol-re şi termină în Si major ca şi Tema, polimetria accentuată transmiţând un suflu alert. Variaţiunea a doua, în întregime binară, contrastează cu prima accentuat polimetrică şi a treia în întregime ternară. Nu este tot aşa de bogat modulantă, fiind mai modală în sonorităţi ca celelalte datorită abundenţei cvintelor, jumătatea a doua desfăşurându-se în si minor natural. Variaţiunea a treia care începe cu Tema la *Secondo* este ca în variaţiunile clasice minoră (sol minor armonic, a cărui secundă mărită serveşte turnura melodică populară a Temei şi si minor natural), metrica ternară accentuând simplitatea. Variaţiunea a patra, de asemenea în

întregime ternară, începe pe mod de Sol, bazat pe cvinta inițială sol-re, și se termină pe mi minor natural.

După cum se observă, metrica alternantă sau constantă, izoritmia sau ritmica variată, tempourile diferite precum și alternanța de moduri și tonalități majore și minore realizează contraste și contribuie la diferențierea de caracter a variațiunilor. Cvintele melodice și placate, izosonia convergentă și divergentă ca și *unisonul* la octavă servesc crearea unei timbralități deosebite, eterofonice, cu origine în muzica populară românească, cu scurte inflexiuni influențate de muzica de strană.

Compozitoarea uzează de un arsenal variațional determinat de Tema cu profil melodic folcloric de joc românesc și de vocabularul modal-tonal. Relația dintre variațiuni și entitatea generatoare-Tema este destul de apropiată, ea putând fi identificată și percepută în jocul transformărilor, acestea fiind generatoarele atmosferei caracteriale diferențiate.

Consecință firească a activității pedagogice și pianistice concertistice-camerale această lucrare a Elisei Popovici atrage micii pianiști către interpretarea colectivă care-i pregătește pentru ansamblurile de cameră pe care le vor forma mai târziu. Sonoritățile modale și ritmurile folclorice românești, melodica ușor recognoscibilă a Temei în variațiuni precum, și forma miniaturală, conferă lucrării valențe metodico-pedagogice camerale.

BIBLIOGRAFIE

POPOVICI, Elise – *Temă cu variațiuni*, București, 1989, manuscris

TEATRUL INSTRUMENTAL
ÎN CREAŢIA FELICIEI DONCEANU

Profesor dr. **Daniela Ardeleanu**
Colegiul Naţional *Mihai Eminescu*, Iaşi

Îmi place teribil să mă joc, cu multă fantezie, iar acest spirit ludic nu m-a părăsit nicicând[18].

Abstract: Considering the premise of the syncretism of arts which lies at the very core of the instrumental theatre, the contemporary music composer Felicia Donceanu redefines through the works that are characterized by this concept, the relationship between music and speech, offering the opportunity of perceiving music through the means of theatre, plastic arts and choreography. The dramatic gesturing is common not only in her vocal chamber compositions in which the implications of the poetic text are a pretext for suggesting a clear *scene movement*, but also in those that are officially considered to comply with the genre of the vocal-instrumental theatre. There are several works that combine in a very innovative way both singing and gesturing with the actual representation of the artists' stage props which most of the time are picked and even manufactured by the composer herself. The instrumental theatre of Felicia Donceanu implies not only a general syncretism, on a stage of relatively limited dimensions, but locates the idea of syncretism within the interpreters as such.
Keywords: Felicia Donceanu, instrumental theatre, syncretism, ludic.

Talent pluridisciplinar aflat într-o continuă efervescenţă creatoare, compozitoarea **Felicia Donceanu** a fost înzestrată cu disponibilităţi artistice multiple care, dincolo de muzică, au făcut-o să iubească poezia, pictura, sculptura, *design*-ul vestimentar, dansul, şi în mod deosebit teatrul, pasiunea pentru arta dramatică marcându-i puternic creaţia. În momentul decisiv al alegerii unei cariere, Felicia Donceanu a optat pentru un viitor de regizor de teatru, însă printr-un complex de evenimente, datorită talentul său multivalent, a fost îndrumată să aleagă muzica, domeniu în care a putut să-şi manifeste spiritul ludic, inventivitatea, fantezia creatoare.

---

[18] Felicia Donceanu, *Interviu cu Ozana Kalmuski-Zarea*, în rev. *Ateneu*, Bacău, martie 2006, p. 13.

Concret, această intimă legătură cu lumea teatrului s-a manifestat în consistente pagini de muzică de scenă compusă la solicitarea expresă a regizorilor, încă de la începutul carierei[19]. Având un simţ sonor şi dramatic al versului, artista a creat lucrări care reprezintă concepţii ale expresiei corporal-vorbite, şi care implicit presupun din partea interpretului un simţ scenic deosebit, gestualitatea dramatică observându-se atât în lucrările sale vocal-camerale în care sugestiile textului poetic sunt pretext pentru sugerarea unei evidente *mişcări de scenă*, dar mai ales în cele care s-au înscris declarat în genul teatrului vocal-instrumental[20]. Peste ani, simţul teatral a germinat în creaţia compozitoarei, ducând la apariţia unor lucrări camerale în acest gen muzical provenit din zona avangardei muzicale, unde compozitoarea foloseşte, pe lângă canalul tradiţional auditiv de receptare artistică, şi pe cel cinetic, vizual. În universul artistic contemporan, teatrul instrumental deschide perspective noi, nebănuite în ceea ce priveşte interpretarea şi înţelegerea ideilor muzicale, acest gen presupunând *fie spectaculozitatea instrumentului şi a interpretului, dusă până la maximum, fie formarea instrumentului-personaj*[21].

Ca rezultat al contopirii dintre interpretarea instrumentală şi actoricească a partiturii, teatrul instrumental la Felicia Donceanu sporeşte forţa de expresivitate a muzicii şi impactul pe care îl are aceasta asupra spectatorului. Sunt o serie de lucrări în care se îmbină cu multă fantezie atât cântul, gestul, cât şi consistenţa discursului instrumental, cu însăşi valoarea plastică ce include *recuzita* interpreţilor, aleasă şi, de ce mai multe ori, confecţionată chiar de compozitoare.

Plecând de la această premisă – a sincretismului artelor – care stă la baza conceptului de teatru instrumental, Felicia Donceanu redefineşte, prin lucrările care se înscriu în acest concept, relaţia dintre muzică şi cuvânt, oferind posibilitatea vizualizării muzicii. Concepţia sa despre acest tip de melanj creator este aceea a unui spirit ludic care *se joacă, cu multă fantezie, şi se amuză teribil* – cum îi place să spună – şi care presupune întotdeauna un plus de imaginaţie şi libertate. Premisa de la care porneşte este regăsită în versurile semnate de artistă în introducerea lucrării *Cutia cu surprize... şi pentru oameni încruntaţi* (1998) pentru soprană şi două viole da gamba (sau violonceli), clavecin, pian şi marionete-păpuşi:

---

[19] *Tinereţea părinţilor* de M. Gorbatov (1955), *Drumul soarelui* de Virgil Stoenescu (1956), *Judecata focului* de Al. Voitin (1957), *Apus de soare* de Barbu Ştefănescu-Delavrancea (1957), *Înşir'te mărgărite* de Victor Eftimiu (1958), *Ovidiu* de Grigore Săleanu (1958), *Ancheta* de Al. Voitin (1962), *Noaptea regilor* de William Shakespeare (1965), *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand (1965), *Tartuffe* de Molière (1965), *Măsură pentru măsură* de William Shakespeare (1965), *Vlaicu-Vodă* de Alexandru Davila (1965), *Oraşul nostru* de Thorthon Wilder (1968), *Croitorii cei mari din Valahia* de Alexandru Popescu (1968), *Fata şi caruselul* de Al. Voitin (1974), *Altă scufiţă roşie* – desen animat de Geta Brătescu (1969), *Elefantul invizibil* – desen animat de Geta Brătescu (1970).

[20] Ca gen, a apărut în Germania anilor 1965-1967, în creaţiile compozitorului Mauricio Kagel; iniţiatori ai teatrului instrumental la noi sunt: Anatol Vieru, Nicolae Brânduş, Octavian Nemescu, Aurel Stroe, Cornel Ţăranu, Sorin Lerescu, Sorin Vulcu ş.a.

[21] Sorin Lerescu, *Teatrul instrumental*, Bucureşti, Editura Fundaţiei *România de Mâine*, 2001, p. 35.

Uneori sunteţi prea sobri,
chiar solemni – şi nu e rău,
Însă propun o schimbare:
Abordaţi şi-un alt registru,
altfel de manifestare,
Tot cu măiestrita artă ce vă e recunoscută
Ca artişti de mare vază,
Dovediţi a fi în stare publicul să-l captivaţi
printr-o nouă ipostază,
*aşadar **să vă jucaţi**.*

Teatrul instrumental al Feliciei Donceanu propune nu numai un sincretism general, pe un spaţiu scenic relativ restrâns, ci focalizează ideea de sincretism chiar în instrumentişti. Ideea implică două situaţii speciale: *întâi, cerem unui instrumentist să fie mai mult decât un virtuoz, să-şi depăşească condiţia şi să joace un rol, ca un actor (...); în al doilea rând, ar fi relaţia dintre om şi un instrument muzical, instrument ce a fost inventat pentru a-i prelungi mjloacele personale de exprimare a gândurilor şi sentimentelor*[22]. Lucrările sale care se înscriu în acest gen solicită din partea interpreţilor reale calităţi actoriceşti, o sporită atenţie, dexteritate şi un simţ ritmic deosebit, întrucât, de cele mai multe ori, aparatul de percuţie – care susţine discursul muzical în planul efectelor coloristice şi în cel al punctuaţiei ritmice – se cere manevrat de către toţi interpreţii.

Fenomenele de libertate acordate interpretului sunt riguros supravegheate, pentru că maestra are extraordinara capacitate de a surprinde într-o viziune regizorală originală, întreg ansamblul desfăşurării de tip sincretic, urmărind toţi parametrii discursului artistic, plecând de la conceperea textului, a muzicii, a cadrelor şi decorurilor, a gesticii care intervine în configurarea discursului muzical propriu-zis.

După *Ghicitori cu zurgălăi*, teatru instrumental pentru preşcolari conceput în 1989, a urmat lucrarea *Două Abţibilduri după Tristan Tzara*[23] (1996), *teatru instrumental de jucat ... în patru*, pentru soprană, clavecin (pian), două viole *da gamba* şi percuţie, compusă cu ocazia Centenarului Tristan Tzara sub egida Comitetului Naţional UNESCO. În conceperea acestei inedite lucrări, Felicia Donceanu a plecat de la un dat fix, acela al tipului de formaţie, întrucât provocarea a venit din partea sopranei Georgeta Stoleriu, cea mai constantă colaboratoare a compozitoarei – interpretă

---

[22] Theodor Grigoriu, *Câteva gânduri despre teatrul instrumental*, în vol. *Muzica şi nimbul poeziei*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986, p. 389.
[23] Lucrare distinsă cu *Premiul Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România* pentru anul 1996.

înzestrată cu o voce şi un talent scenic excepţionale – şi a formaţiei instrumentale *Studioul de Muzică Veche*, care reuneşte două viole *da gamba* – stăpânite măiestrit de Anca Iarosevici şi Robert Dumitrescu – şi clavecin, instrument *animat* virtuoz de Verona Maier. Cele *Două Abţibilduri...* au fost prezentate publicului în primă audiţie la Paris[24], în interpretarea sopranei Georgeta Stoleriu şi a formaţiei, beneficiind ulterior de publicarea în volum şi de înregistrare pe suport compact disc[25].

Dispunând de o mare mobilitate creatoare, maestra a realizat un limbaj original de sinteză, de echilibru între tradiţie (valorificarea timbralităţii speciale a instrumentelor vechi) şi modernitate (poezia dadaistă, ca fenomen de avangardă), între deschiderile neoclasice şi acumulările în spirit modern ale expresiei muzicale, triate cu mare grijă, prin care transmite mesaje cu puternice implicaţii în contemporaneitate. Poezia dadaistă este pusă în valoare cu mult umor şi bun-gust printr-un rafinat şi ingenios joc muzical combinat cu mişcarea scenică a interpreţilor, la care se adaugă câteva elemente amuzante de recuzită (colivie, pălărie, pistol, fluier, bileţele cu cuvinte).

Compozitoarea îşi intitulează lucrarea *Abţibilduri*, imagini vizual-sonore ale momentului conceperii poeziei lui Tristan Tzara[26] – eliberată de constrângerile prozodiei tradiţionale şi acelea ale logicii şi sintaxei – având ca suport literar versuri ale poemului *Chanson Dada. Ca să-l acomodez pe Tristan Tzara cu Studioul de Muzică Veche, i-am întins, ca preambul, o cursă cu clair de lune...* spune compozitoarea, referindu-se la citatul muzical dintr-un cântec popular francez care deschide lucrarea, o fină aluzie la înnoirea de viziune şi expresie:

Au clair de la lune,
mon ami Pierrot,
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot.
Ma chandelle est morte,
Je n'ai plus de feu,
Ouvre-moi ta porte
Pour l'amour de Dieu!

Felicia Donceanu se regăseşte în spontaneitatea, înclinaţia spre paradoxal şi umorul de tip dadaist, reconstituind în faţa spectatorului atmosfera parisiană în care a luat naştere noul tip de construcţie lirică. Versurile alese sunt fie cântate, fie declamate – cu insistenţa pe anumite silabe sau cuvinte-cheie alese special pentru sonoritatea specifică limbii franceze. Remarcăm ingeniozitatea şi

---

[24] Înregistrarea de la prima audiţie poate fi vizionată pe http://www.youtube.com
[25] *La clé de l'horizon, Musique pour Tristan Tzara* (1998).
[26] *Cum să faci un poem dadaist*, în vol. *Manifest despre amorul slab şi amorul amar* (1920).

diversitatea procedeelor tehnico-expresive folosite, cât şi aderenţa totală a acestor tehnici la intensitatea trăirilor poetice, limbajul muzical fiind pus întotdeauna în slujba semantizării textului.

Interesul pentru cuvântul poetic, dar şi pentru ipostazele dramatice ale acestuia în cadrul discursului muzical, s-a concretizat şi în alte lucrări; Felicia Donceanu optează pentru vizualizarea dimensiunii interpretative a fenomenului sonor în *Fantasia per piano-forte et cetera* (1998), pantomimă pentru pianist şi alţi doi instrumentişti (la alegere)[27] şi în *Tablouri vivante* (1999) pentru voce, instrumente şi dans. Recurgând la pantomimă, aşa-numitul *teatru mut*, compozitoarea pune interpreţii instrumentişti într-o nouă ipostază, le cere să exprime şi în această manieră fie bucuria, fie disperarea, supărarea, frustrarea sau umorul, lăsându-le însă libertatea propriei reprezentări a sentimentelor. Identificarea programului aferent creaţiei muzical-teatrale nu înseamnă în mod automat şi accesul la sensurile şi semnificaţiile muzicii, identificarea acestuia fiind doar un stimul pentru facilitarea înţelegerii limbajului sonor, inefabil şi inimitabil.

Compozitoarea mizează mai mult pe punerea în valoare a textelor alese decât pe virtuozitatea tehnică a interpreţilor, în efortul lor de a obţine efecte timbrale neconvenţionale. Strategiile componistice servesc întotdeauna ideii, imaginii muzicale, legătura dintre text şi muzică fiind organic unitară. Compozitoarea se lasă condusă de intuiţia sa muzicală care o ghidează, fără echivoc, spre soluţia practică a materializării sonore. Limbajul său muzical este absolut personal şi s-a articulat în timp într-o stilistică proprie, cu respectul faţă de tradiţie şi pe traiectul unui inovatorism moderat adaptat unui univers sonor distinct şi original. Este fascinantă maniera în care Felicia Donceanu a reuşit să realizeze o muzică *quasi*-tradiţională, controlată de un sistem de gândire modern, refuzând experimentul în artă şi situându-se departe de şocul sonor al avangardei atonale şi atematice.

Compozitoarea aplică principiul simplităţii, în special în profilul succint al frazelor, în jocul subtil al repetitivităţii şi în structura celular-motivică. Din perspectiva preponderent modală a materiei sonore, sfera de cuprindere a intonaţionalului acoperă o tipologie variată: structuri diatonice şi cromatice cu insistenţa asupra modalului cromatic, sisteme cu trepte mobile, preferinţa pentru un tip de morfologie bazat pe intervalele primare (cvinta, cvarta) şi pe cele formativ-modale (terţă mică, secundă mare), preferinţa pentru fascicole intervalice mici, cu intermitenţe anacruzice.

Aspectul ritmic este intim legat de microstructura sintaxei şi într-o perfectă sincronizare cu expresia; se remarcă predilecţia pentru asimetrie în desfăşurarea unei mari varietăţi ritmice care conferă un caracter dinamic muzicii şi vitalitate imaginii vizual-sonore.

---

[27] Înregistrare cu reprezentarea lucrării în anul 2006 pe scena Ateneului Român, în interpretarea formaţiei *Trio Mozaic* (Diana Spânu-Dănilă – pian, Oana Vişenescu – vioară, Emil Vişenescu – clarinet). http://www.youtube.com

Impresionează simţul deosebit al culorii muzicale cu care Felicia Donceanu este înzestrată, de unde şi ingeniozitatea melanjurilor timbrale. De la instrumentele vechi (viola *da gamba*, clavecin), până la gestualitatea instrumentală neconvenţională, ca parte a conceptului de teatru instrumental (muzicuţă, castaniete, fluier de copii, împuşcătura unui pistol de jucărie, bătăi din palme), creatoarea jonglează cu multiple ipostaze combinatorii timbrale, în bogate policromii, pentru a da viaţă unui univers sonor vocal-instrumental inedit.

Caracteristic pentru creaţia compozitoarei este locul pe care îl ocupă percuţia în economia lucrărilor sale, factor care contribuie la îmbogăţirea posibilităţilor expresive. Maestra se prezintă deosebit de originală în fiecare lucrare pe care o oferă, unul dintre elementele distinctive fiind întotdeauna combinaţiile timbrale pe care le realizează la nivelul acestui tip de instrumente. De asemenea, valorifică la maximum timbralitatea acestora, care aduc atât un plus de culoare şi strălucire în acompaniament, cât şi posibilitatea de susţinere a unor ritmuri complexe.

Parafrazându-l pe compozitorul şi muzicologul Doru Popovici putem spune că, dacă în unele lucrări de gen ale unor contemporani *predomină* strigătul *în dauna* stilului![28], compozitoarea Felicia Donceanu atrage atenţia prin originalitatea şi adâncimea cu care şi-a creat muzica.

BIBLIOGRAFIE

COSMA, Viorel – *Muzicieni din România* (*Lexicon biobibliografic*), vol. II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1999

GRIGORIU, Theodor – *Câteva gânduri despre teatrul instrumental*, în vol. *Muzica şi nimbul poeziei*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1986

LERESCU, Sorin – *Teatrul instrumental*, Bucureşti, Editura Fundaţiei *România de Mâine*, 2001

[28] Doru Popovici, *Felicia Donceanu la 70 de ani*, Bucureşti, în ziarul *România Mare*, 23 februarie 2001.

SERGIU CELIBIDACHE

UN PASIONAT PEDAGOG

Profesor **Maria Asiei**

Liceul Teoretic *Vasile Alecsandri*, Săbăoani, Neamţ

Abstract: June the 28th, 1912, on the 2nd Agnita Street (Veronica Micle today), for Roman, the infamous conductor, composer, musical theoretician, philosopher and teacher Sergiu Celibidache has seen the light of day. For his artistically perseverance and his fantastic strive to precisely and perfectly create each musical piece, for the echo that he graved in the public opinion and in the press after each of his concerts, Sergiu Celibidache remains the most fascinating personality of the conductor art of the 20st Century. The mission of our effort is, still, to outline a less known side of the worldwide infamous musician, the one of a teacher. Starting with his early years as a student in Iaşi and then in Bucharest, Sergiu Celibidache served as a dance educator or as a contributing lecturer, forced somehow by his material issues. Therefore, the fact the Sergiu Celibidache was also interested in choreography will be very easily observed in the flexibility of his arms and his body, in the expressivity of his conductory acts. Even when his fame as a *baguette wizard* conquered the musical world, Sergiu Celibidache continued his teaching efforts, with conductory and musical phenomenology courses in big cities around the world: Berlin, München, Tokyo, Prague, Mainz or his residence in Neuville. Even his interpretations and the orchestral performances he conducted were driven by a great talent in education. By far his biggest regret was the fact that he didn't find a young conductor to rise up to his expectations, willing to sacrifice himself, exactly as the master, to go for the challenging road instead of the easy one.

Keywords: music, conductor, teacher, orchestra, excellence.



ergiu Celibidache nu a îmbrăţişat cariera didactică în adevăratul sens al cuvântului, ca pe o profesie de bază şi, de altfel, nici o altă profesie mai practică aşa cum poate şi-ar fi dorit tatăl său. Zborul său era mult mai înalt. El avea să devină cea mai fascinantă personalitate a artei dirijorale a secolului XX, ce a condus spre sublimul artei orchestrei de primă mărime, dăruind publicului meloman de pretutindeni serii de concerte memorabile.

Şi totuşi, încă din anii de şcoală, la Iaşi, constrâns şi de lipsa banilor datorată retragerii sprijinului material al părinţilor decepţionaţi de alegerea muzicală a fiului lor, Sergiu Celibidache apare pe scena Teatrului Naţional din Iaşi în calitate de artist complet: compozitor, coregraf şi interpret în piesa Profirei Sadoveanu, fiica lui Mihail Sadoveanu, *Visuri americane*. Aici el prezintă

numerele muzicale, dar este şi pedagog al dansului, printre discipolii săi aflându-se Dida Petrescu şi viitorul mare actor Ştefan Ciubotăraşu.

Se transferă la Bucureşti pentru a urma cursurile Politehnicii, dar chemarea muzicii face să-l întâlnim aici ca pianist corepetitor şi profesor colaborator la şcoala particulară de balet a dansatoarei Iris Barbura. Printre elevele sale se afla şi Ioana, o balerină de doar patru ani, ce avea să-i devină mai târziu parteneră de viaţă.

Colaborarea în cadrul *Concertului de dans Iris Barbura* îi oferă şansa de a-şi prezenta una dintre primele sale compoziţii – *Şapte schiţe pentru pian*, remarcate şi apreciate de pianista și pedagogul Cella Delavrancea.

Sergiu Celibidache a manifestat înclinaţii pedagogice şi în timpul studiilor la Berlin, când, profitând de întârzierea unui profesor, se aşează la pian dictând colegilor săi, pe care îi placea să-i vadă încurcaţi de nerecunoaşterea vreunei Teme sau a vreunui acord, pentru ca apoi să le indice cu autoritate tehnica de citire şi analiză a unei partituri, fără a-i lăsa să-şi noteze: *trebuie să vedeţi notele în faţa voastră, în faţa ochilor voştri*[29]. Desigur, el stăpânea atât de bine aceste tehnici, încât de multe ori îşi punea în dificultate proprii profesori.

A urmat apoi drumul şi ascensiunea către scenele mari ale muzicii, Sergiu Celibidache manifestându-se ca o personalitate artistică puternică şi complexă.

Desigur, el rămâne în istoria muzicii drept unul dintre cei mai mari dirijori. Un dirijor nonconformist, unic în interpretările sale, tocmai de aceea concertele erau evenimente ale vieţii artistice. Cum a reuşit aceasta? Cu siguranţă printr-o *indiscutabilă competenţă*, dublată de trăire şi viziune personală, dar şi de un deosebit **talent pedagogic**. Acest talent se observă în realizările orchestrelor pe care le-a condus şi cu care a obţinut performanţe nemaiîntâlnite, căci un bun pedagog este cel ce conduce un colectiv către performanţă.

Se vorbeşte adesea despre autentici specialişti într-un domeniu sau altul, dar care nu reuşesc să transmită din *comoara* cunoştinţelor dobândite de ei. Le lipseşte *tactul pedagogic*. Însuşi Celibidache îi împărtăşeşte redactorului Klaus Umbach părerea sa despre latura pedagogică a profesorului său Wilhelm Furtwängler, pe care, de altfel, l-a respectat, l-a idolatrizat şi de care l-a legat o prietenie specială – în ciuda conflictelor dintre ei – acesta nereuşind să explice ceea ce dorea să obţină de la orchestră, acele efecte divine pe care el însuşi le simţea în mintea şi în sufletul său: *... ştiu cum trebuie să sune, dar nu ştiu în ce fel, deci cu ce mijloace trebuie realizat acest lucru*[30], spunea Wilhelm Furtwängler.

---

[29] Klaus Umbach, *Celibidache – celălalt maestru*, Bucureşti, Editura Vivaldi, 1998, p. 108.
[30] *Ibidem*, p. 117.

Sergiu Celibidache amintea adesea despre un dialog scurt purtat cu profesorul Furtwängler, pe care îl întrebase: *Domnule doctor, dar cât timp durează?*, iar răspunsul lapidar pe care îl primise, avea să devină crezul său: *Depinde cum sună.*

În interpretarea muzicală, Sergiu Celibidache punea pe prim plan, ca pe o lege sfântă, rigoarea faţă de partitură, interpretul nefiind altceva decât *executorul testamentar* al acesteia. Dirijorul este, în concepţia lui Celibidache, cel ce se îngrijeşte cu priceperea sa de transmiterea cu adevărat testamentară a gândirii compozitorului, iar pentru aceasta, ştiinţa muzicală trebuie dublată de măiestrie pedagogică.

Un principiu de bază pe care aveau să-l înveţe discipolii lui Celibidache de la maestrul lor este acela ca dirijorul *să folosească în cursul repetiţiilor cât mai puţine cuvinte şi explicaţii, el trebuie să convingă printr-o gestică sugestivă* şi mai apoi... *desprinde-te de gândire, încearcă să simţi!*[31]

Aşa îşi transmitea Sergiu Celibidache concepţia sa muzicală, prin tot ceea ce făcea, prin toată fiinţa sa, comunicând verbal şi nonverbal, dăruindu-se fără limită muzicii, aceasta însemnând, potrivit mărturisirilor sale către George Zbârcea *cufundarea în adâncurile artei cu care mă confund.*

Date importante privind pedagogia dirijorală a lui Sergiu Celibidache aflăm de la impresarul Costache Popa, soţul Profirei Sadoveanu şi care, alături de soţia sa, a fost printre primii ce şi-au manifestat încrederea în talentul tânărului muzician.

Acesta, asistând la cursurile de dirijat pe care Sergiu Celibidache le-a susţinut la Praga, Siena sau Trier, a remarcat cum, *în timpul exerciţiilor de tactare, atenţia maestrului era toată concentrată asupra controlului mişcărilor braţelor candidatului, ce se cer a fi precise, suple, conduse de mâini, cu faţa palmelor totdeauna către pământ, libere din încheieturi, fără nici o ondulare alternativă, care pune orchestra în derută, fără nici o înţepenire a capului, gâtului sau muşchilor. Controlul efectuat la propriu cu fiecare cursant în parte avea ca scop obţinerea unei tactări uşoare, simple, fireşti, fără de efort, în vederea economisirii energiei ce e necesară numai în momentele cerute de partitură...*

Celibidache recomandă ucenicilor săi să evite cu desăvârşire controlul tactării în faţa oglinzii – obicei foarte răspândit de altfel – arătând că atenţia celui ce se urmăreşte în oglindă este concentrată în afară, asupra imaginii din oglindă şi a impresiei pe care o face felul în care se mişcă acea imagine, în loc să fie concentrate înăuntru, asupra mişcării mâinilor şi braţelor şi asupra procesului interior în care se desfăşoară acea mişcare. Grupându-şi elevii câte doi şi câte

---

[31] Viorel Cosma, *Sergiu Celibidache: concertul de adio*, Bucureşti, Editura ARC – 2000, 1998, p. 26.

trei, îi punea să-şi facă exerciţiile supraveghindu-se reciproc şi trebuind să-şi facă criticile unul altuia sub observaţia maestrului care, bineînţeles, totdeauna mai avea de adăugat ce le scăpase lor.

Sistemul acesta este unul din cele mai indicate în dezvoltarea spiritului de observaţie al învăţăcelului. Dar una din cele mai eficiente metode de control se efectua în felul următor: Sergiu Celibidache se aşeza la pian şi-şi punea pe rând cursanţii să tacteze Alla Breve, Triunghi, Cruce sau şase a opta, iar el, substituindu-se orchestrei, intona pe pian după cum i se bătea măsura, redând o imagine de o fidelitate fotografică a felului în care cel supus probei îşi bătea măsura. Îi apăreau atunci respectivului toate erorile şi toate lipsurile. În toată strădania maestrului, scopul său era să-l facă pe elev să bată măsura precis, continuu şi egal, timpii mişcării trebuind să fie indicaţi numai de mână, toate celelalte mişcări ale braţului urmând să fie subordonate mâinii şi concomitente.

Orice mişcare ondulatorie a braţelor, lipsa de continuitate a mişcării sau a accentelor involuntare pe unii timpi din măsură, menite să deruteze orchestra şi să ducă la tipicile imprecíziuni ritmice, erau evidenţiate cu exactitate pe pian, arătând şi subliniind elevului greşelile sale[32].

Intransigent cu ceilalţi pentru că era intransigent în primul rând cu sine, Sergiu Celibidache era departe de a fi un ursuz, un dur. La repetiţii, *când nu obţine efectul dorit, opreşte, explică, arată, dă soluţii şi reia, ajungând cu uşurinţă la ceea ce urmăreşte. Felul în care el explică muzica face pe fiecare membru al orchestrei să înţeleagă ce are de făcut, de ce aşa şi nu altfel, încât fiecare orchestrant îşi cunoaște pe deplin rolul său*[33]. Iar la final, în faţa reuşitei, ca un veritabil pedagog care-şi cinsteşte partenerii alături de care a obţinut succesul, Celibidache îşi aplaudă orchestra, înainte chiar de a răspunde el însuşi ovaţiilor publicului.

Sergiu Celibidache a reuşit să cucerească cu *vraja sa* instrumentiştii, să construiască orchestre, dar şi pentru că era un autentic şi fin psiholog, iscusit pedagog ce *te sileşte să faci muzică în mod conştient*, potrivit afirmaţiilor clarinetistului Aurelian Octav Popa. Tocmai de aceea el solicită un număr mare de repetiţii, pe parcursul cărora să aibă timpul necesar spre a transmite întreaga sa concepţie privind actul muzical, obţinând astfel, acele *efecte sonore de necrezut*.

Nu de puţine ori muzicienii erau iritaţi şi trebuiau să renunţe la multe obiceiuri şi viziuni interpretative comune, însă, deşi aceasta devenea *o tortură*, reprezenta *o experienţă valoroasă din punct de vedere pedagogic*.

În anul 1984, într-un moment de impas în relaţiile cu Orchestra Filarmonicii din München – al cărei Director general era – Sergiu Celibidache a acceptat invitaţia Institutului Curtis din

---

[32] Viorel Cosma, *Sergiu Celibidache: concertul de adio*, *op. cit.*, p. 45.
[33] *Ibidem*, p. 126.

Philadelphia de a susţine o serie de cursuri de perfecţionare cu orchestra studenţilor americani. Iată ce a declarat, cu umor, profesorul John de Lancie, directorul acestei instituţii de învăţământ: *Noi îndeplinim toate dorinţele dirijorilor. Cei mai mulţi cer şase sau şapte repetiţii. Celibidache a cerut cel puţin douăsprezece, noi i-am oferit şaptesprezece, iar el le-a luat pe toate*[34].

Maniera de lucru impusă de dirijorul român a fost cel puţin surprinzătoare pentru tinerii instrumentişti americani. Violonista Susan Synnestvedt, concert-maestrul formaţiei, spunea: *...după trei ore, parcurseserăm o pagină şi jumătate de partitură şi ne-a spus că nu credea să fim în stare să o cântăm. El insista că trebuie să cântăm în aşa fel încât să putem auzi frazarea fiecărui instrument, iar în cursul celei de-a doua repetiţii am început să facem acest lucru. Atunci el ne-a spus:* Acum putem lucra.[35]

Studenţii americani au participat în număr mare şi la Cursurile de *Fenomenologia muzicii*, susţinute aici de Sergiu Celibidache, considerând aceste momente drept *un apogeu* al experienţei lor muzicale. Ei, ca şi alţi tineri muzicieni, vor continua să-l caute pretutindeni prin Europa, pentru înţelegerea şi însuşirea artei sale.

Sergiu Celibidache a susţinut cursuri de fenomenologia muzicii şi la Tokio, Praga sau Universitatea din Mainz, dar şi cu prilejul unor întâlniri cu studenţii şi tinerii dirijori de diferite naţionalităţi, ce se adunau vară de vară într-un depozit dezafectat de la moara sa din Neuville. În treacăt fie spus, Celibidache i se adresa fiecăruia în limba lui, *Maestrul* fiind un recunoscut poliglot. Regretul lui Sergiu Celibidache a fost acela de a nu fi găsit printre discipolii săi pe unul demn de a urma cu adevărat arta şi concepţiilor sale, ci mai degrabă aceştia erau interesaţi de realizări mediocre, dar obţinute cu mai puţine eforturi.

Teoriile şi principiile enunţate de Sergiu Celibidache, precum şi arta sa dirijorală, au fost urmărite cu mult interes de un număr mare de muzicieni de pretutindeni, printre care se aflau uneori şi tineri muzicieni români: Horia Andreescu, Iancu Dumitrescu, Octav Calleya, Ion Baciu, Aurelian Octav Popa, Radu Chişu, Sorin Vulcu, Eliodor Rau, Dan Mercaseanu, Cristian Brâncuşi, Răzvan Cernat ş.a.

Dar ce a făcut de fapt Sergiu Celibidache pentru muzica românească şi slujitorii ei? Desigur, mult prea puţin faţă de ceea ce şi-a dorit.

S-a întors pentru a concerta în România de patru ori: cu Orchestra Radiodifuziunii din Stockholm în 1970, cu Orchestra Filarmonicii din München în 1990 şi de două ori pentru a conduce Orchestra Filarmonicii *George Enescu* din Bucureşti, în capitală în 1978 şi 1979 şi la Iaşi în 1978.

---

[34] Viorel Cosma, *Sergiu Celibidache: concertul de adio*, *op. cit.*, p. 42.
[35] *Idem.*

La repetiţiile cu Orchestra Filarmonicii *George Enescu*, sala Ateneului Român era asaltată de un numeros public: tineri dirijori sau compozitori, critici muzicali, studenţi ai Conservatorului şi elevi de la liceele de artă sau pur şi simplu iubitori ai muzicii, dornici să-l vadă la lucru şi să cunoască din *secretul* realizărilor de referinţă ce le reprezentau concertele lui Sergiu Celibidache. Aceste simple repetiţii se transformau într-un fructuos dialog ştiinţific şi artistic purtat cu tinerii muzicieni români, în *veritabile lecţii* de armonie, contrapunct, instrumentaţie, orchestraţie sau interpretare.

Şi, de fapt, aşa cum a declarat într-un interviu acordat Smarandei Oţeanu: ... *este ceea ce doresc cu adevărat. Şi prin concertele şi repetiţiile mele şi prin cursurile de fenomenologie pe care le voi ţine aici la Bucureşti, în luna iunie. Pentru că acest colectiv este format din oameni de real talent. Printre ei, cei mai buni instrumentişti pe care i-am cunoscut şi ţineţi seama că am colaborat cu mari ansambluri. Nici o altă orchestră de pretutindeni nu se poate lăuda cu atâtea forţe. În plus, o enormă dorinţă de a învăţa, de a ajunge să gândească ştiinţific ceea ce cânta.* Iar munca şi repetiţiile istovitoare nu l-au speriat nicicând pe Sergiu Celibidache pentru că acestea au stat la baza realizărilor sale muzicale de excepţie. Acestora li se adaugă o mare doză de entuziasm, de încredere în *talentul de necrezut* al muzicienilor cu care lucra şi dorinţa sa de a contribui la afirmarea şcolii interpretative româneşti, socotind aceasta ca pe *o datorie pe care o am faţă de poporul român*, deoarece *aici se află legăturile mele spirituale.*

Este cu atât mai regretabil întrucât lui Sergiu Celibidache i-a fost refuzată oferta de a prelua Orchestra Filarmonicii *George Enescu* din Bucureşti, preocupată la acea vreme de obiective mai importante pentru regimul politic.

Voi face tot ce pot în privinţa ridicării şi înnobilării talentelor existente în România, încercând să creez o şcoală de muzică de prestigiu în ţara mea şi sper să primesc tot sprijinul din partea fiecăruia[36]. Nici pe acest plan intenţiile sale nu s-au materializat în ţară, dar au avut privilegiul de a evolua sub bagheta sa pianiştii Dan Grigore şi Radu Lupu precum şi mezzo-soprana Ruxandra Donose. În cadrul orchestrelor conduse de Celibidache se aflau şi instrumentişti români ca: Mircea Săulescu, Lorentz Nasturica, Dorin Marc, fiind de asemenea invitat dirijorul Cristian Mandeal.

În toate documentele apărute despre Sergiu Celibidache, el este prezentat ca dirijor român născut la Roman. Însuşi *maestrul* a declarat într-o discuţie cu muzicologul Iosif Sava: *m-am născut român, am îmbătrânit român şi rămân pe viaţă român*, despre Iaşi *îl port veşnic în mine, de aici pornesc izvoarele mele*, iar despre locurile unde s-a născut *poate e un adevăr aici pe care numai*

---

[36] Viorel Cosma, *Sergiu Celibidache: concertul de adio*, *op. cit.*, p. 136.

dumneavoastră, criticii români l-ați putut intui. Aş fi vrut să-mi petrec toata viața pe malurile Siretului. Dar iată că destinul a vrut altfel[37].

O mare mulţumire ce i-a alinat, poate, ultimele momentele ale vieţii a fost colaborarea cu un mare pianist român, Dan Grigore – în cadrul celui de pe urmă concert susţinut cu Filarmonica din München (iunie 1996). Pentru Dan Grigore, ca de altfel pentru toţi românii, *Sergiu Celibidache nu a fost, este şi rămâne marele artist român atât de legat de ţara lui, dar în acelaşi timp fiu al întregului pământ*[38].

Cunoscând aprecierea şi consideraţia manifestate la adresa activităţii muzicale a lui Sergiu Celibidache pe plan internaţional, dar şi proiectele şi promisiunile sale de a contribui la afirmarea şcolii muzicale româneşti, plecând şi de la potenţialul pe care îl recunoştea acesteia, rămâne doar să ne imaginăm *piscul* pe care l-ar fi atins dacă el ar fi primit *sprijinul fiecăruia* aşa cum aştepta.

Ne mândrim totuşi că acest carismatic dirijor, care şi-a pus atât de personal amprenta asupra artei dirijorale din secolul XX şi-a mărturisit cu demnitate originea românească, iar zborul său începe din urbea romaşcană.

BIBLIOGRAFIE

COSMA, Viorel – *Sergiu Celibidache: concertul de adio*, Bucureşti, Editura ARC 2000, 1998

UMBACH, Klaus – *Celibidache – celălalt maestru*, Bucureşti, Editura Vivaldi, 1998

---

[37] Viorel Cosma, *Sergiu Celibidache: concertul de adio*, *op. cit.*, p. 168.

[38] *Ibidem*, p. 83.

VARIAȚIUNI PE O TEMĂ DE ROBERT SCHUMANN, OP. 9
DE JOHANNES BRAHMS
REPERE DE ANALIZĂ STILISTICĂ

Profesor **Anamaria Biaciu-Popa**
Colegiul Național de Muzică *George Enescu*, București
Conducător științific, Conf. univ. dr. **Veronica Gaspar**
Universitatea Națională de Muzică, București

Abstract: Johannes Brahms`s *Variations on a Theme by Robert Schumann, op. 9* is an amazing example of the artwork born from a deep inner motivation that finds its ideal means of expression. The richness and the maturity of the compositional language enabled a musical display that naturally embraces stylistic connections, as well as a dramaturgical approach that organizes the individual variations in small sound universes. This variational set is the opposite of a strict-form variation. The theme is recognizable in some of the variations (by melodic profile and even by the formal structure), but in general they all differ in architectural proportions, thus indicating a free variation process. The musical discourse includes ornamental procedures, but they all are the direct expression of the different character of each variation, and the tonal and harmonic enhancements, as well as the musical references to the schumannian style would qualify that work as an exquisite fantasy variation.
Keywords: piano, romantic, variations, Brahms, Schumann.


ariațiunile op. 9 au fost compuse în vara anului 1854 la Düsseldorf și publicate în noiembrie același an, la editura Breitkopf. Lucrarea a avut ecou și în sufletul lui Robert Schumann, căruia Johannes Brahms i-a trimis o copie la sanatoriul din Endenich unde era internat, și pentru care reprezenta principala legătură cu soția sa.

Încet-încet, se înfiripează între Schumann şi Brahms o corespondenţă susţinută, al cărei conţinut, de o rară frumuseţe, e dedicat în primul rând problemelor de creaţie. Căci Brahms, ca şi altădată, îi trimite maestrului tot ceea ce compune, iar acesta, cu o perfectă stăpânire şi control, analizează amănunţit partiturile. Câteodată ritmul răsare misterios, altădată străluceşte cu toată pasiunea şi intensitatea – remarcă el cu privire la Variaţiile op. 9. *Ce minunăţie este conţinutul celei de-a 14-a, atât de diferit prezentată, în forma de canon în re...* Iar Brahms, la rândul lui, îi răspunde respectatului sfătuitor: *Elogiile exagerate pe care aţi binevoit să le aduceţi Variaţiilor*

mele m-au umplut de bucurie. Începând de astă-primăvară, am studiat mult operele Dvs.; ce mult m-aş bucura dacă aş şti că sunteţi mulţumit de interpretarea mea! Din primăvară am rămas la Düsseldorf, lucru pe care n-am să-1uit niciodată. Am învăţat neîncetat să vă iubesc tot mai mult, pe Dv. şi pe minunata Dv. soţie... Ce mărturisire tulburătoare a sentimentului pe care-1 trăia Schumann în acele clipe supreme ale vieţii! (...) Ce consolare pentru el, intuiţia că există o fiinţă capabilă să preia şi să ducă mai departe crezul său artistic![39]

Variaţiunea este un gen asupra căruia J. Brahms se va apleca pe parcursul întregii sale vieţi atât în muzică simfonică, cât şi în muzică de cameră sau cicluri de lieduri. Întâlnim variaţiuni şi în primul său opus (*Sonata* pentru pian în Do major) şi în op. 120 nr. 2 (*Sonata* pentru clarinet (violă) şi pian în Mi bemol major) – una dintre ultimele sale lucrări. Stilul său componistic suportă o dublă influenţă: pe de o parte, variaţiunea aşa-zis *strictă*, dusă la apogeu de Beethoven (şi care are ca principiu menţinerea structurii metrice şi armonice a Temei), pe de altă parte, variaţiunea-fantezie, ilustrată de Schumann sau Liszt, care reînnoieşte principiul genului, îndepărtându-se mult de structura iniţială. Brahms va utiliza liber aceste două abordări estetice, ulterior reînnoind şi o altă veche tradiţie muzicală – cea a *passacagliei* baroce. Rolul fundamental pe care l-a atribuit Brahms basului este cu cea mai mare claritate şi splendid exprimat în finalul celei de-a patra *Simfonii* şi în variaţiunea finală din *Variaţiunile pentru orchestră pe o temă de Haydn* (coralul Sfântului Anton) op. 56a (pe care a transcris-o pentru două piane). Într-o scrisoare adresată violonistului Joseph Joachim, Brahms a scris: *Într-o temă pentru variaţiuni, basul este aproape singurul element care are vreo importanţă pentru mine*[40]. Este semnificativ în acest sens faptul că a adaptat *Ciaconna* pentru vioară a lui J.S. Bach pentru pian – mâna stângă.

Variaţiunile pentru pian pe o temă de Händel, op. 24, reprezintă tipul de variaţiune continuă strictă, cu *fugă* finală, urmând practica barocă. Cele două volume de *Variaţiuni pe o temă de Paganini*, op. 35, dedicate pianistului Carl Tausig, sunt exemple ale tipului de variaţiune de virtuozitate, în sens pedagogic, de studii dedicate instrumentului.

Partea a II-a a din *Sonata* pentru pian op. 2 nr. 2, în fa diez minor, este o Temă (medievală) cu variaţiuni în stil *chaconne*; aceeaşi Temă se regăseşte în *Scherzo*-ul aceleiaşi sonate. În unele cazuri, variaţiuni dintr-o anumită mişcare au la bază teme dintr-o mişcare precedentă – spre exemplu, variaţiunile a 7-a şi a 8-a din finalul *Cvartetului de coarde* op. 67, bazate pe Tema principală, respectiv cea finală din prima mişcare. Brahms a utilizat şi combinaţii formale, aşa cum au făcut-o şi clasicii vienezi: finalul *Cvintetului cu clarinet* op. 115 combină elemente de *rondo* cu

---

[39] Marta Paladi, *Brahms*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1972, pp. 45-48.
[40] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19 (Edited by Stanley Sadie), London, Macmillan Publishers Limited, 1995, p. 551.

forma de variațiuni, prima mișcare a *Cvartetului cu pian* în La major op. 26 introduce în secțiunea de dezvoltare trei variațiuni.

Alte cicluri de variațiuni dedicate pianului din creația brahmsiană: *Variațiuni pe o temă originală*, op. 21 nr. 1, *Variațiuni pe tema unui cântec ungar*, op. 21 nr. 2, *Variațiuni pe o temă de Robert Schumann*, op. 23, în Mi bemol major, pentru pian la 4 mâini.

Variațiunile op. 9 reprezintă o lucrare deosebit de bine închegată și complexă, atât muzical cât și ideatic. Aceste variațiuni, probabil cele mai romantice din creația brahmsiană, se află sub semnul *Studiilor simfonice* ale lui Schumann și al conceptului său de variațiune-fantezie. De-a lungul vieții sale creatoare, Brahms a căutat echilibrul dintre elementele emoționale și cele intelectual-intuitive din muzica sa; ciclurile variaționale care au urmat acestei lucrări au descris o traiectorie mai depărtată de expresie, înspre o perspectivă mai rațională, mai strictă pe plan formal, a *variațiunilor serioase*.

Produs al circumstanțelor biografice excepționale, acest *opus 9* reprezintă una dintre cele mai personale declarații ale lui Brahms, o dovadă de prietenie și de sensibilitate, aducând în același timp omagiu minunatului cuplu artistic Schumann, care l-a primit și cu ale cărui destine s-a intersectat. Alegerea unei teme cu semnificații biografice și prezența unor atribute schumanniene, cum ar fi citatul muzical, sunt doar semnele distincte ale emulației stilistice și emoționale care se desfășoară în paginile acestei lucrări.

Manuscrisul original al compozitorului, aflat în colecția *Gesellschaft der Musikfreunde*, Viena, are următoarea notație pe prima pagină: *Frau Clara Schumann in inniger Verehrung von J. B. d. 15 Juni 54*. Titlul compoziției, care este pe pagina a doua – *Kleine Variationen über ein Tema von Ihm. Ihr zugeeignet*[41] – (*Scurte variațiuni* pe o Temă). Brahms le-a dăruit Clarei Schumann la nașterea celui de-al șaptelea – și ultimului ei – copil (care va primi numele de Felix, în amintirea lui Felix Mendelssohn-Bartholdy); ea este și destinatara anterioarei sale *Sonate pentru pian* op. 2 (scrisă, întâmplător, în aceeași tonalitate). *Speculațiile că între cei doi ar fi existat ceva mai mult decât o prietenie rămân doar simple supoziții, la baza relației lor stând, de fapt, iubirea și respectul profund ale lui Brahms pentru Clara, sentimente pe care tânărul compozitor nici măcar nu încerca să le ascundă. Devotamentul său pentru prietenul mai vârstnic este cel puțin la fel de important și va fi demonstrat cu consecvență, mereu*[42].

---

[41] Referirile privind manuscrisul și notațiile din acesta sunt preluate din prefața editorială a volumului lui Eusebius Mandyczewski – *Johannes Brahms. Complete sonatas and variations for solo piano*, Courier Dover Publications, 1927. http://books.google.ro/ accesat la data de 25.08.2013.

[42] Valentina Sandu-Dediu, *Robert Schumann*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2011, p. 123.

Ciclul original conținea doar 14 variațiuni (în manuscris, la sfârșitul ultimei variațiuni este însemnat *Düsseldorf Juni 1854*), însă pe o pagină separată, inserată ulterior sunt variațiunile 10 și 11 cu titlul menționat între paranteze – *Rose und Heliotrop haben geduftet* și data: *Düsseldorf am 12 August 54. J. B.*, ziua aniversării Clarei.

Volumul de miniaturi vocale intitulat *Myrthe* (op. 25, 1840) a reprezentat cadoul lui Robert Schumann pentru Clara, la data căsătoriei acestora. Linia melodică a celui de-al 7-lea – din cele 26 de lieduri – *Die Lotosblume* – este purtătoarea numelui Clara (do – si bemol – sol diez - la), calitate atribuită de către mulți analiști și Temei variațiunilor brahmsiene.

Ex. 1 R. Schumann, *Myrthe*, lied nr. 7 (m. 1-3)

Die Lotosblume.
H. Heine.
Nº 7.
Ziemlich langsam.
Die Lo - tos - blu - me äng - stigt

În 1852, Schumann a publicat o colecție de miniaturi proprii, sub titlul *Bunte Blätter*, op. 99. Lucrările au fost compuse între anii 1836-1851 și multe dintre ele erau proiectate pentru alte colecții. A patra lucrare din acest opus, *Albumblätter n° 1*, a fost aleasă ca sursă pentru cicluri variaționale, atât de Clara Schumann[43], cât și de către Johannes Brahms.

Variațiunile brahmsiene op. 9 au primit un răspuns critic *mixt*. Damien Ehrhardt[44] enumeră câteva puncte de vedere. Astfel, J. Joachim a avut o atitudine încurajatoare, spre deosebire de Hans von Bülow, a cărui atitudine negativă se regăsește și la Karl Geiringer, Gerhard Puchelt, Paula și Walter Rehberg. Totuși, muzicologii au fost interesați de construcția lucrării; sunt amintite și câteva apropieri analitice, după cum urmează. Ursula Ismer propune o grupare a variațiunilor[45] asemănătoare formei globale a lucrării conturată de Craig C. Cummings. Ambele scheme reliefează o fază mediană de repaus – variațiunile a 7-a și a 8-a. Hans Hirsch și Hermann Danuser abordează problema structurală referindu-se la anumite indicații literale din partitură, asupra cărora vom

---

[43] Cu ocazia celei de-a 43-a aniversări a soțului său (1853), Clara i-a oferit în dar un set de variațiuni compuse de ea (op. 20) pe aceeași Temă.

[44] Studiul lui Damien Ehrhardt, *Considérations sur la forme variation indépendante chez Johannes Brahms*, în publicația *Ostinato rigore: revue internationale d'études musicales* (nr. 10/1997), pp. 80-81. www.academia.edu, accesat la data de 25.08.2013.

[45] Ursula Ismer: var. 1-6 intensificare a texturii, progresie; var. 7-8 fază de repaus; var. 9-10 piese cuprinzând citate; var. 11-13 nouă fază de dezvoltare; var. 14-16 grup final, în tempo lent.

detalia în continuare. În manuscris, barele duble de la sfârșitul variațiunilor cu nr. 4, 7, 8, 11, 14 și 16 sunt desenate în forma literei ***B***, iar cele de la sfârșitul variațiunilor cu nr. 5, 6, 9, 12 și 13, în forma ***Kr***. Aceste indicații corespund numelor *Brahms*, respectiv *Kreisler* (referire la personajul lui E. T. A. Hofmann, Johannes Kreisler, un *alter ego* brahmsian – a servit drept inspirație și pentru *Kreisleriana* lui Schumann – legată de afinitatea lui Brahms pentru nuvela lui Hofmann, *Kater Murr*). Este evidentă legătura cu emblematicele figuri schumanniene Eusebius și Florestan (care își fac apariția și în *Davidsbündlertänze*, op. 6).

Cheia în lectura variațiunilor o constituie, așadar, asocierea cu aceste caractere puternic contrastante – unul introvertit poetic, visător și delicat, celălalt exuberant și imperios, abia stăpânit.

O analiză a variațiunilor se poate face urmărind coeziunea sau contrastul între anumiți parametri muzicali. Tonalitatea reprezintă un factor arhitectonic important, considerând evoluția de la tonalitatea inițială (fa diez minor), la modul major al ultimelor variațiuni, trecând prin grupul *modulatoriu* al variațiunilor 9-11. Acest grup prezintă tonalități mai îndepărtate decât ale celorlalte variațiuni, într-o manieră similară procedeelor Dezvoltării dintr-o formă de sonată.

O departajare a variațiunilor poate fi făcută după proporțiile arhitectonice. Augmentarea sau comprimarea variațiunilor față de Temă, conjugată cu repetarea secțiunilor formale survine alternativ în desfășurarea ciclului.

Puncte comune ale variațiunilor individuale pot fi: utilizarea tehnicilor contrapunctice (canon, în variațiunile 8, 10, 14, 15), dispunerea elementului tematic (Tema în bas la variațiunile nr. 2, 10, 16), varierea metrului, începutul anacruzic etc.

Apartenența variațiunilor la o structură macro-formală sau conturarea unei posibile scheme dramaturgice a întregului ciclu relevă cu claritate forma ternară a primelor variațiuni (oglindind-o pe cea a Temei), poziția de pivot a variațiunii a 7-a și caracterul concluziv al variațiunilor 14-16.

Probabil cea mai importantă legătură care traversează lucrarea este cea a citatelor schumanniene (Robert, Clara). Acestea nu sunt preluate numai ca șablon, ci ca procedeu compozițional; suma acestor referiri (fie ele explicite sau subtile) se constituie într-un omagiu adus universului componistic schumannia
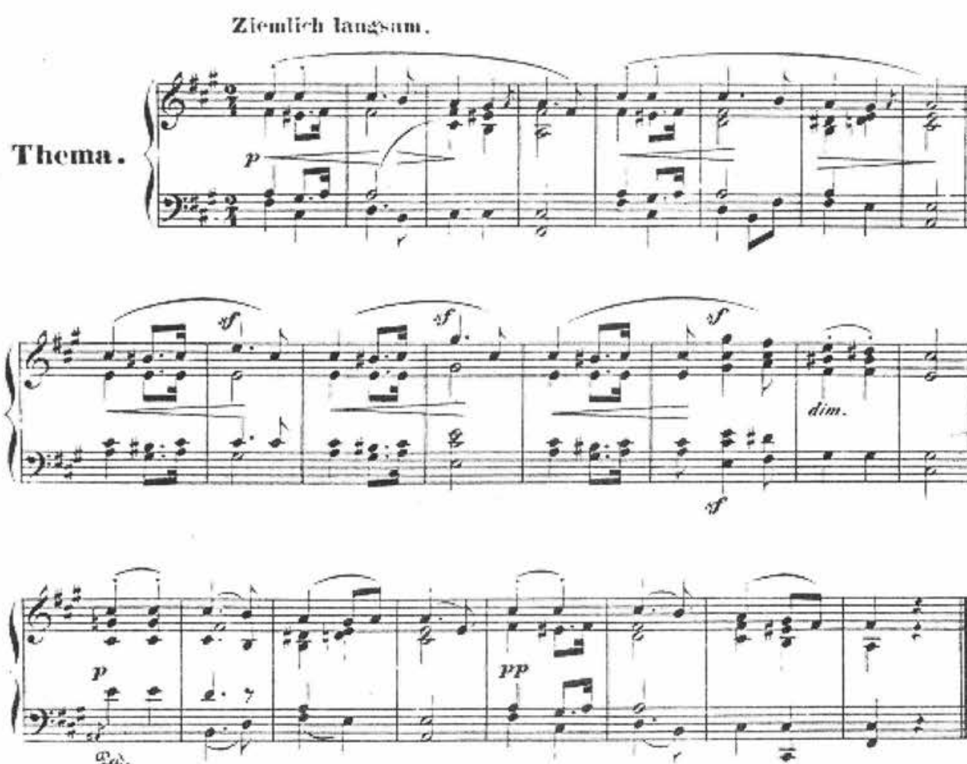
În continuarea direcțiilor analitice sugerate anterior, subliniem anumite particularități ale variațiunilor. Julian Littlewood (2004) dedică acestei lucrări un studiu de caz deosebit de detaliat și de nuanțat[46], la care ne vom referi în cele ce urmează.

---

[46] Prezintă interes viziunea sa asupra structurii generale a lucrării: var. 1-3: Tema lui Brahms, var. 4-7: conflict generic, var. 8-11: voci personale, var. 12-13: atribuiri și personalități duale, var. 14-16: un simț al istoriei. Amintim și titlurile corespunzătoare analizelor variațiunilor, în exegeza sa: var. 1 – inversiuni armonice, var. 2 – inversiune metrică, var. 3 – dezvoltare secvențială, var. 4 – cântec popular, var. 5 – o fantezie instrumentală, var. 6 – virtuozitate flamboiantă, var. 7 – corul comentează aforistic, var. 8 – Johannes vorbește, var. 9 – Robert vorbește, var. 10 – Clara

Tema (*Ziemlich langsam*, fa diez minor, 2/4) este structurată în trei perioade simetrice, fiecare dintre acestea fiind împărțită în două fraze a câte patru măsuri fiecare. Perioada a doua nu urmează modelul antecedent-consecvent, ci mai degrabă pe cel de model-secvență, în trei unități a câte două măsuri. Această perioadă introduce elementul de contrast, prin articularea *sf*. Acordul sincopat în *sf* de la măsura 14 (sunet patetic numit de Littlewood *strigătul* Temei, *the cry*) este culminația atât a acestei perioade, cât și a întregii Teme. *Acest acord semnifică momentul în care muzica se depășește pe sine și dispare, incapabilă de a împlini așteptările secvențiale pe care le-a stabilit.* Secvențarea ascendentă și culminația celei de-a doua perioade sunt cele mai puternice caracteristici tematice. Cea de-a treia perioadă reprezintă revenirea la materialul tematic al primei, însă inversând sensul armonic al celor două fraze.

Ex. 2 J. Brahms, *Variațiuni pe o temă de Schumann* op. 9, Tema (m. 1-24)



Primele trei variațiuni formează un triptic variațional apropiat de universul sonor și de melodica Temei.
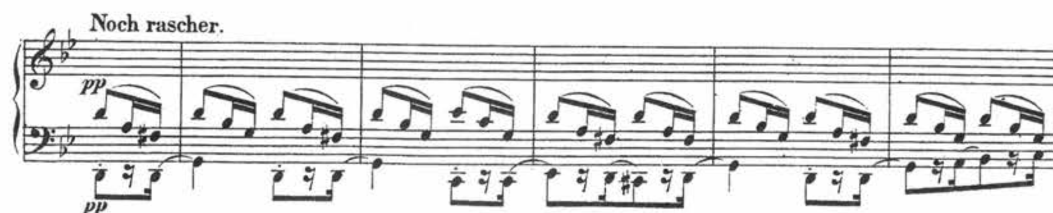
Variațiunea a 2-a (*Poco più moto*, 9/8) are aparența unui *trio* contrastant, între prima și cea de-a treia variațiune – ambele lente, cu Tema preluată în bas și acompaniată melancolic.

---

vorbește, var. 11 – Johannes șoptește: *Clara*, var. 12 – Florestan, var. 13 – Eusebius, var. 14 – o *forlana* melancolică, var. 15 – polifonie sacră, var. 16 – muzica veșnică.

Schimbarea metrică (9/8) survine neobişnuit de devreme în cadrul variaţiunilor. Melodica Temei este abandonată, dar este păstrată integral linia iniţială a basului. Mâna stângă expune un ritm punctat lejer separat – două figuri ritmice de dactil[47] pe primii timpi, optimi egale pe cel de-al treilea. Scriitura celor două mâini (diferită ca articulaţie şi caracter) provoacă un sentiment de respiraţie întretăiată, ce provine atât din tempo, cât şi din lipsa sincronizării vocilor. La nivel structural, cât şi metric, mâna dreaptă pare a nu ţine pasul cu linia ritmică a basului. Această scriitură tipic schumanniană este regăsită în *Kreisleriana* şi în *Humoreske*.

Ex. 3 R. Schumann, *Humoreske* op. 20
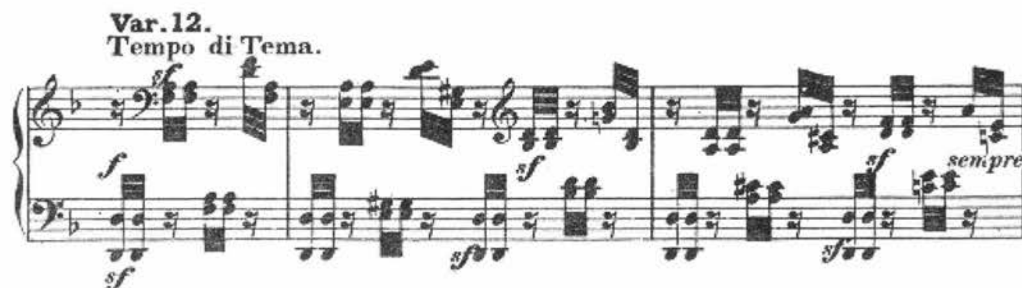


Variaţiunea a 4-a (*Poco più moto*, 2/4) prezintă caracteristici comune cu următoarele două, în frenezia lor crescândă, şi înclinăm din nou să le considerăm un grup unitar.

Auftakt-ul acestei variaţiuni (o simplă optime în nuanţa *piano*), are un impact definitoriu asupra caracterului grupului. Într-adevăr, această variaţiune prezintă cea mai distinctă identitate de până aici, conferită de evoluţia în sopran a unei parafraze libere a Temei, o nouă şi expresivă linie melodică. Stilul vocal cursiv al acestei melodii, de mare adâncime şi dulceaţă, este asigurat de o textură clară şi consistent stratificată în melodie şi acompaniament (distinctă de prezentarea tip *coral* a Temei). Figuraţia acompaniamentului se aseamănă cu variaţiunea a 12-a din *Variations sérieuses* op. 54 de Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Această scriitură sugerează o imagine poetică; pare că un *galop* se desfăşoară uşor, ca dintr-o amintire, iar peste acesta se deapănă firul gândurilor compozitorului.

Ex. 4 F. Mendelssohn-Bartholdy, *Variations sérieuses* op. 54, Var. 12 (m. 1-3)



Textura stratificată, construcţia melodică şi modelul ritmic fac aluzie la genul liedului, iar caracterul, proporţiile şi întinderea melodică a variaţiunii trimit la lucrări din creaţia brahmsiană,

---

47 (...) *Iambii suitori, troheii, săltăreţele dactile* (...) îi numea, poetic, Mihai Eminescu în *Scrisoarea a II-a*.

mai precis, *Deutsche Volkslieder* (op. 33, 35); de asemenea, prefigurează o textură întâlnită într-una dintre ultimele lucrări brahmsiene, *Intermezzo* op. 119, nr. 2.

Variațiunea a 5-a (2/4) se prezintă ca o animată fantezie, așa cum ar sugera și indicația *Allegro capriccioso*. Acest *scherzo* amintește tehnica acordurilor în succesiuni rapide regăsite în *Variations Sérieuses* de Mendelssohn. Pulsația ritmică de bază – grupuri a câte două șaisprezecimi (note simple, intervale sau acorduri) – este expusă alternativ la cele două mâini, într-un dialog rapid și fervent. Întreaga variațiune este percepută ca iregulată metric și este prima care contrazice proporțiile egale stabilite de Temă. Figura din acompaniament a variațiunii anterioare capătă aici o poziție privilegiată; ea devine – în absența unui parametru melodic sau armonic referențial – motivul central, scopul principal al variațiunii.

Variațiunea a 6-a (*Allegro*, 6/8) debordează de o energie abia controlată. Dacă variațiunea a 4-a prezenta un caracter oarecum narativ, această variațiune ne aduce simbolic în mijlocul unei acțiuni înflăcărate. După un *auftakt* retoric (acord în *f*), muzica *plonjează* în virtuozitatea instrumentală strălucitoare. *Tânărul Brahms s-a afundat în lumea literară romantică iubită de Schumann și populată de personaje fantastice și de imagini dramatice extreme*[48]. Figurația ritmică strălucitoare (triole de șaisprezecimi) – în care regăsim schițat profilul melodic al Temei, într-o firavă amintire – este prezentată în serii de arpegii în secvențe rapide descendente ale mâinii drepte, punctate de optimile animate ale basului. Ritmul ternar și dublarea în octave amintesc de *Erlkonig* de Schubert și de *Szenen aus Göethes Faust* de Schumann.

După uriașa acumulare și încheierea puternică și fermă a var. a 6-a urmează o variațiune staționară, o pauză reflexivă, un moment demn de Eusebius.

În **Variațiunea a 7-a** (*Andante*) conținutul muzical revine la universul expresiv al Temei, amintind textura corală implicită a acesteia. J. Littlewood expune puncte de vedere interesante în privința acestei variațiuni. Astfel, dacă până aici (în special în var. a 5-a și a 6-a) s-a stabilit cu tărie o desfășurare de tip întrebare-răspuns, claritatea separării registrelor confirmă dimensiunea spațială a cântatului antifonal, sugerată și în variațiunea a 3-a. În opinia sa, această expunere muzicală se apropie de intervențiile corului din cadrul tragediei antice. *Corul este la limita perceptibilității și, cu toată intensitatea sa, muzica sună aproape dematerializată – este un fel de ecou. Corul este o forță exterioară ansamblului alăturat al variațiunilor precedente, ca un cor grec comentând criptic la evenimentele asistate. Distanța dintre perechile de voci oferă o adâncire mai mare pentru auditor. Această calitate lipsește temei și este aici sporită de dinamică – pp, și de iluzia prelungirii sunetului peste pauze. Această variațiune acționează ca un comentariu la variațiunile 1-6, care nu rezolvă*

---

[48] Julian Littlewood, *The Variations of Johannes Brahms*, Plumbago Books, 2004, p. 272.

tema și au ajuns la limitele explorărilor lor, funcționează astfel ca o cezură ce permite o veritabilă revenire la temă, în așteptarea revelațiilor viitoare[49].

Folosind resurse texturale minime, compozitorul creează o intensitate remarcabilă. Fiecare intervenție a gestului inițial este sigilată de o stranie tăcere, rezolvarea armonică întârziată creează o stare de expectativă ce însoțește aceste pauze. Linia de bas a variațiunii este o rafinare a vocilor intermediare ale Temei. Utilizarea cromatismului descendent aduce un sentiment depresiv. Toate cele trei perioade sunt comprimate și, în pofida dublării pulsației metrice și a tempo-ului rar, evenimentele armonice sunt dense.

Încă melancolică, **Variațiunea a 8-a** (*Andante non troppo lento*, 2/4) revine la caracterul Temei și se apropie de un *cântec fără cuvinte*. Deși cu o expresie discretă și o atmosferă diafană, variațiunea conține un foarte strict *canon*. Brahms maschează *canonul*, prezentând vocea care imită (la mâna stângă, la octave inferioare, după două măsuri) într-o serie de *tremolo*-uri moi (diviziuni ternare, binare sau combinate), ce amintesc de mandolină: un exemplu clasic de pianistică romantică în slujba contrapuctului brahmsian. Textura sonoră are o calitate eterică, vaporoasă. **Variațiunea a 9-a** (*Schnell*, 2/4) este o emulație al celui de-al doilea *Albumblatt* schumannian, din același *opus* ca și Tema (op. 99).

Ex. 5 R. Schumann, *Bunte Blätter* op. 99, nr. 5 (m. 1-2)



Această variațiune marchează prima modulație semnificativă față de Temă, desfășurându-se într-o tonalitate nouă (si minor). Mișcarea melodică transpare dintr-o izoritmie de triole de șaisprezecimi, peste punctarea ritmică a basului. Fiecare măsură prezintă un arpegiu cu profil ascendent-descendent, în care este încastrată câte o figură sincopată asemenea unui *suspin* – referirea evidentă la Temă.

Variațiunea a 10-a (*Poco Adagio*, 2/4) este prima variațiune într-o luminoasă tonalitate (Re major). Un aspect particular care denotă atenția abordării tematice îl constituie faptul că din Temă este folosită cu egală importanță, atât linia melodică a sopranului, cât și cea a basului care o însoțește; dincolo de predilecția brahmsiană pentru folosirea liniilor de bas, aici acest aspect vădește și reala sa prețuirea pentru sursa variațiunilor. Totodată, variațiunea de față stă mărturie a măiestriei
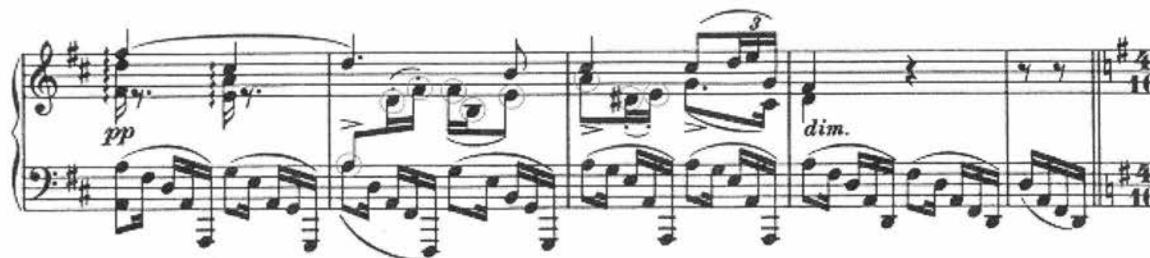
---

[49] Julian Littlewood, *The Variations of Johannes Brahms*, *op. cit.*, pp. 274-279.

contrapunctice a lui Brahms: în sopran evoluează linia melodică a basului tematic, suprapusă exact (la mâna stângă, în bas) cu propria sa inversare, în timp ce vocile mediene expun o figurație melodică în șaisprezecimi (în mare parte terțe și cvinte, asemănătoare unui acompanaiment de corni), reprezentând imaginea diminuată ritmic a sopranului Temei originale[50]. Variațiunea se distinge și prin faptul că Brahms îi onorează aici pe ambii soți Schumann, prin referirea la o Temă importantă pentru aceștia. În fraza secundă a celei de-a treia perioade, răspunsul polifonic lipsește, pentru a crea spațiul potrivit unui moment magic: în măsura 265 tenorul intonează (*dolce*) Tema Clarei, melodia din lucrarea sa op. 3 (*Romance variée*[51]) pe a cărei Temă, Robert Schumann compusese frumoasele *Impromptus* pentru pian op. 5 (1833).

Ex. 6a Clara Schumann, *Romance variée* op. 3 (m. 6-10)



Ex. 6b J. Brahms, *Variațiuni pe o temă de Schumann* op. 9, Var. 10 (m. 264-268)



O măsură concluzivă de arpegii este adăugată la mâna stângă, iar ultima măsură pregătește variațiunea următoare: șaisprezecimile devin binare, iar măsura este incompletă, cea de-a doua jumătate reprezentând prima măsură a variațiunii a 11-a; schimbarea metrică este, astfel, insesizabil făcută.

Variațiunea a 11-a (*Un poco più animato*, 4/16) face legătura agogică între tempo-urile variațiunilor vecine. Cadrul tonal este echivoc: întreaga variațiune, deși scrisă în Sol major, nu cadențează niciodată deplin în această tonalitate, ci planează pe o pedală acordică de Re major cu

---

[50] Coincidență sau nu – relația armonică creată în prima măsură (între sopran și bas) face trimitere la începutul mișcării a treia din *Simfonia a 9-a* de Beethoven (tot o Temă cu variațiuni) și poate reprezenta, pe de o parte, atât o subtilă trimitere la ideea de citat muzical (în legătură cu Schumann), cât și o confirmare a afinității lui Brahms pentru limbajul muzical clasic.
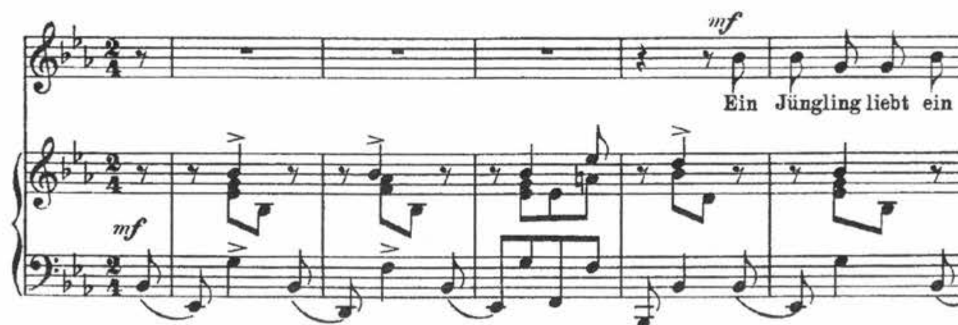
[51] Julian Littlewood (*op.cit.*, p. 286) semnalează că și Tema din *Romanța Clarei* este – la rândul ei – inspirată dintr-un *caiet de schițe* aparținând lui Robert Schumann.

septimă; tensiunea astfel creată se va rezolva în variațiunea următoare. *Tensiunea reprezintă energie nerezolvată, și această energie nerezolvată reprezintă în cele din urmă mișcare înainte*[52]. Într-o radicală transformare tematică, frazele sunt comprimate și Tema lucrării nu este recognoscibilă melodic, astfel încât structura formală este ușor ambiguă; formulele sincopate continue dintre măsurile 277-281 indică însă o structură unitară, iar repetarea din măsura 202 clarifică existența unei structuri binare. Elemente de construcție aparent contradictorii se împletesc armonios: comprimarea frazelor este echilibrată prin repetarea integrală (ca în variațiunea a 2-a), iar metrul de 4/16 în tempo-ul lent semnalează o pulsație mai amplă, o supra-pulsație, un posibil *ritmo di tre battute* sau *ritmo di quattro battute*[53].

Variațiunea a 12-a este un *scherzo* spiritual (*Allegretto, poco scherzando*, 2/4) care începe ușor ezitant și jucăuș, în tonalitatea inițială. Littlewood consideră că var. 12 și 13 pot fi comparate cu *Toccata* op. 7 de Schumann din punct de vedere al texturilor sonore și al procedeelor componistice caracteristice.

Mâna stângă *sare* între note joase de bas și intervale mai înalte. Acest acompaniament poate fi asemănat și cu cel al liedului nr. 11, *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* din *Dichterliebe* op. 48 de Schumann.

Ex. 7 R. Schumann, *Dichterliebe* op. 48, *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* (m. 1-5)



Culminația armonică a variațiunii, un acord susținut (măsura 312), este continuată prin adăugarea unei *coda*. Note extreme – înalte și joase – *sar* active în acordurile mediene, basul rămâne ancorat la nota *dominantă*, do diez, până la ultima măsură. Scriitura instrumentală (figurația ritmică) o evocă pe cea a *Fabulei* din *Fantasiestücke* op. 12 de R. Schumann, diferența fiind aici gruparea ternară a șaisprezecimilor (folosirea *hemiolei* este o particularitate ritmică a componisticii brahmsiene); totuși, pe măsură ce *coda* se amplifică rapid în viteză și nuanță, grupurile ternare sunt abandonate treptat în favoarea celor binare. Ultima măsură, *Presto*, încheie cu o categorică, energică, octavă de fa diez.
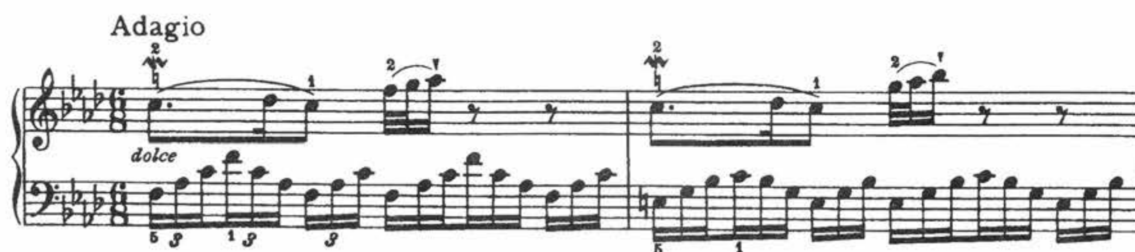
---

[52] David Epstein, *Brahms and the Mecanisms of Motion*, p. 198, *apud* J. Littlewood (*op. cit.*, p. 290).
[53] Din nou, amintim de ultima simfonie beethoveniană – de această dată, mișcarea secundă – în care indicațiile agogice menționate influențează pozitiv coeziunea metrică.

Ultimele 4 variațiuni demonstrează o anulare gradată a suprafeței concrete a muzicii, permițând ca un conținut mai abstract, *mai conceptual, să strălucească prin aceasta*[54].
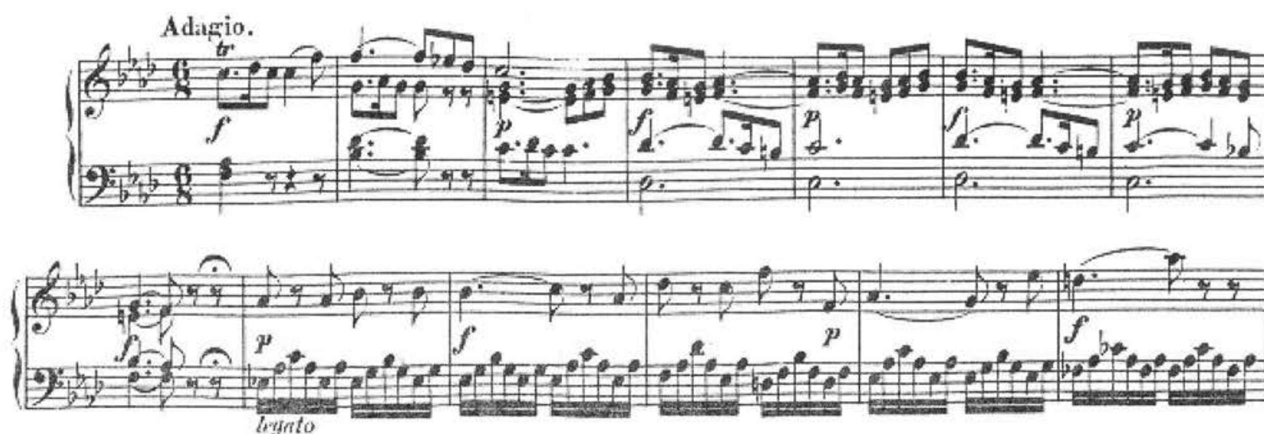
Variațiunea a 13-a (*Non troppo Presto*, 2/4) prezintă o figurație ritmică, în izoritmie de șaisprezecimi, ce ia forma unui adevărat studiu de terțe și sexte pentru mâna dreaptă. Când secvențele ajung la culminație, se creează în acel registru un efect oarecum susținut de *cutie muzicală*.

Variațiunea a 14-a (*Andante*, 3/8) este o nouă variațiune contrapunctică, un *canon* plin de delicatețe, strict, la secundă mică și la diferență de două măsuri între alto (*proposta*) și sopran (*risposta*). Ambele voci sunt la mâna dreaptă, iar disonanța rezultată la intrarea consecventului scoate în evidență provocarea compozițională. Mâna stângă acompaniază constant în arpegii de șaisprezecimi, arcuite pe câte 2 măsuri, ce suportă o asemănare cu piesa *Chopin* din *Carnaval* (R. Schumann, op. 9) și conferă discursului muzical un anumit sentiment de imponderabilitate, de plutire ușoară. Conturul melodic al acestei variațiuni, marcat de ritmul punctat distinct (din nou, un dactil) poate fi asemănat cu încă două lucrări (părți din sonate) din repertoriul pianistic.

Ex. 8a J. Haydn, *Sonata* în Fa major, Hob. XVI: 23, partea a 2-a, *Adagio* (m. 1-2)



Ex. 8b W. A. Mozart, *Sonata nr. 2*, în Fa major, K.V. 280, partea a 2-a, *Adagio* (m. 1-13)
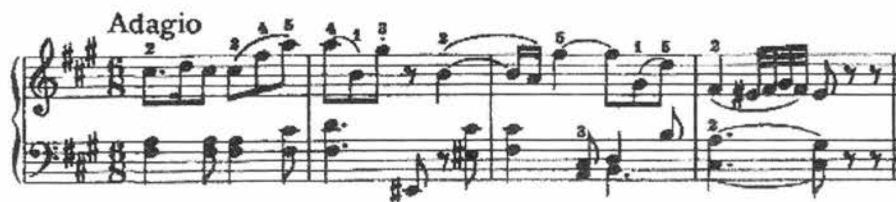


Începutul melodiei poate trimite la partea a doua (*Adagio*) din *Concertul nr. 23* pentru pian și orchestră, K.V. 488 de W. A. Mozart.

---

[54] Julian Littlewood, *op. cit.*, p. 296.

Ex. 8c W. A. Mozart, *Concertul* K.V. 488, *Adagio* (m. 1-4)



Totodată, profilul armonic al mâinii stângi amintește de liedul lui Fr. Schubert, *Ständchen* din ciclul *Swanengesang*, D. 957.

Ex. 8d Fr. Schubert, *Swanengesang*, *Lied*-ul nr. 4, *Ständchen* (m. 1-8)

Moderato

pp

Lei - se fle - hen mei - ne Lie - der durch die Nacht zu dir,

Through the leaves the night-winds mov - ing, Mur - mur low and sweet,

În ultimele două variațiuni – două mișcări de *Adagio* legate – Brahms folosește enarmonia tonalităților Sol bemol major /Fa diez major, alegere care nu este arbitrară; revenirea la tonalitatea de bază pare a fi scopul tonal al variațiunilor.

Variațiunea a 15-a (*Poco Adagio*, 6/4) este un *canon* de o frumusețe răpitoare, ce se aseamănă în textură cu începutul *Humoreske* a lui Schumann. Este un *canon* la sextă între vocile externe (sopran-bas) la distanță de o măsură, între ale cărui intrări se desfășoară un flux de arpegii de optimi ascendente cu *apogiaturi* armonice tipic schumanniene.

Variațiunea a 16-a (*Adagio*, 6/4) încheie compoziția într-o notă serenă. Principalul punct de interes îl constituie linia de bas, care este decorată doar de acorduri cadențiale sincopate și izolate. Această linie de bas, distribuită în octave, pare (prin relațiile intervalice) un ecou al frumoasei melodii din variațiunea a 10-a; reprezintă – cu siguranță – linia basului tematic, în tonalitatea omonimei majore. Littlewood consideră că Tema din bas a acestei ultime variațiuni generează o aluzie puternică: produce sentimentul unei *passacaglii* baroce. El privește această variațiune ca o *negare* a perceperii periodicității. Ascultătorul nu este conștient de impulsul neobosit al unei periodicități regulate, ci de o linie melodică propulsată doar de tensiunea intervalică inerentă. *Dacă acordul final al temei se termina ca și când nu ar fi avut energia necesară pentru a trece în măsura următoare, potolirea cinetică și dinamică a acestei ultime variațiuni creează impresia unei muzici*

care continuă dincolo de pragul percepției umane. În plus, ultimele măsuri explorează cele mai adânci extreme ale pianului, exploatând astfel cele mai bogate și mai persistente sonorități. Efectul este discret, minunat și tragic[55].

Variațiunile lui Brahms reprezintă un uimitor exemplu al operei de artă născute dintr-o profundă motivație interioară ce își găsește mijloacele ideale de exprimare. Bogăția și maturitatea completă a limbajului componistic a permis o desfășurare muzicală ce îmbrățișează firesc conexiunile stilistice și sugerează o dramaturgie ce organizează variațiunile în mici universuri sonore.

BIBLIOGRAFIE

BRENDEL, Alfred – *On Music. Collected Essays*, London, JR Books, 2007

BUGHICI, Dumitru – *Formele muzicale. Liedul, rondoul, variațiunile, fuga, precedate de un ABC al formelor muzicale*, București, Editura Muzicală, 1969

BUGHICI, Dumitru – *Dicționar de forme și genuri muzicale*, București, Editura Muzicală, 1978

COMAN, Lavinia – *Pianistica modernă: pentru o teorie superioară a artei pianistice*, București, Editura Universității Naționale de Muzică, 2006

LITTLEWOOD, Julian – *The Variations of Johannes Brahms*, Plumbago Books, 2004

MASON, Daniel Gregory – *The Romantic composers*, New York, London, Macmillan & Co. Ltd., 1906

NEUNZIG, Hans Adolf – *Brahms* (Translated by Mike Mitchell), London, Hans Publishing, 2003

PALADI, Marta – *BRAHMS*, București, Editura Muzicală, 1972

ROSEN, Charles – *The Romantic Generation*, Harvard University Press, 1998

TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia – *Tratat de forme și analize muzicale*, București, Editura Muzicală, 2005

SANDU-DEDIU, Valentina – *Robert Schumann*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2011

ȘTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale,* vol. III, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998

*** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 1995

*** *Harvard Dictionary of Music* by Willi Apel, Harvard University Press, 1958

*** *Guide de la musique de piano et de clavecin* (Sur la direction de Francous-René Tranchefort), FAYARD, 1987

*** *Dicționar de termeni muzicali*, București, Editura Enciclopedică, 2008

---

[55] Julian Littlewood, *op. cit.*, p. 304.

INTERVIU CU MIHAIL COZMEI – INTERVIEW WITH MIHAIL COZMEI
IN MEMORIAM VASILE SPĂTĂRELU

Profesor drd. **Alina Mihaela Bondoc**

Școala Gimnazială *Dimitrie A. Sturdza*, Iași

Abstract: Once you utter the name of the composer Vasile Spătărelu, think of the other artists who have known and have been teachers, colleagues, students and friends. Somehow or another, they completed the picture of a great life in which man Vasile Spătărelu as sound art devoted only geniuses know how to do. The master now talking Iași is music, dressed in an elegant outfit, said plurality activities for the benefit of music history pages still awaiting additions. As found in scientific materials they have that issue, has campaigned to preserve the tradition and opened new horizons for research. His creation appears as a projection of ideas, extracted from a common superior size. Without excluding some inserts realism Spătărelu's musical language seems to be lit by the same star who has blessed lyric Eminescu.

In order not to exclude one of its forms, in this work we chose to interview the approved expose personality assessments and opinions on the subject at hand. Musicologist, music teacher and choir director, Mihail Cozmei is a true *spiritual father* of Iași musical phenomenon. Along with Vasile Spătărelu, had numerous collaborations in the organization of specific cultural and artistic events and known, as it was *on stage* and after curtain, *backstage*.

Talking about Vasile Spătărelu, master Cozmei reminds us that we ought to thank, commend him, but do not forget to sing his music.

Keywords: Vasile Spătărelu, composer, Mihail Cozmei, interview, music history, sound art.


dată ce rostim numele compozitorului Vasile Spătărelu, ne gândim și la alți artiști, care l-au cunoscut și i-au fost: profesori, colegi, studenți sau prieteni. Într-un fel sau altul, aceștia au întregit tabloul unei vieți de excepție, în care omul Vasile Spătărelu s-a dedicat artei sonore așa cum numai geniile știu să o facă. Cea care vorbește acum pentru *Maestrul* ieșean este muzica sa, îmbrăcată într-o elegantă vestimentație, respectiv multitudinea activităților desfășurate în beneficiul unor pagini de istoria muzicii care încă așteaptă completări. După cum regăsim în materialele științifice care îl au ca subiect, a militat pentru păstrarea tradiției și a deschis noi orizonturi de cercetare.

Creația sa ne apare ca o proiecție ideatică, extrasă dintr-o dimensiune superioară celei comune. Fără a exclude unele inserții de realism, limbajul muzical al lui Spătărelu pare să fie luminat de același astru care a binecuvântat lirica eminesciană.

Spre a nu exclude una din ipostazele sale, în acest demers am optat pentru un interviu cu personalitatea cea mai avizată să expună aprecieri și opinii referitoare la subiectul de față. Muzicolog, profesor de muzică și dirijor de cor, Mihail Cozmei este un adevărat *părinte spiritual* al fenomenului muzical ieșean. Alături de Vasile Spătărelu, a avut numeroase colaborări în organizarea unor evenimente cu specific cultural-artistic și l-a cunoscut, atât cum era *pe scenă*, cât și după lăsarea cortinei, *în culise*.

Alina Bondoc: *Vasile Spătărelu este unul dintre muzicienii care au reușit să dea o notă personală artei ieșene, trecând prin gloria sa și peste hotare. Astfel a onorat exemplar tainele primite de la maeștri iluștri precum: Anatol Vieru, Tudor Ciortea, Alexandru Pașcanu ș.a. Cum l-ați cunoscut dvs. pe Vasile Spătărelu?*

Mihail Cozmei: L-am cunoscut când a venit la Iași, la *Conservator*, în 1963. Este unul dintre foștii profesori ai *Conservatorului* care a evoluat de la stadiul cel mai mic de cadru didactic, respectiv *preparator III*, căci la acea vreme erau cele trei nivele de *preparator* și abia apoi cel de *asistent universitar*. De la acest stadiu trebuiau să treacă mai mulți ani, pentru a ajunge *lector*. L-am cunoscut în momentul acela, eu fiind venit cu patru ani înainte.

În primii ani n-aș putea spune că am avut legături foarte apropiate. Spătărelu a predat toate disciplinele de *tehnologie muzicală*. În calitate de *asistent universitar*, în 1971, la începuturile clasei de compoziție, era titularul acestei catedre iar după un an a avansat la gradul de *lector universitar*. A evoluat foarte frumos și chiar *consistent*. Poate anii săi cei mai bogați în creație au fost între 1963-1975, când a

Alina Bondoc: *Vasile Spătărelu is one of the musicians who were able to give a personal touch to Iasi art, through glory and abroad. So honored to receive the mysteries copy illustrious masters such as Anatol Vieru, Tudor Ciortea, Alexandru Paşcanu etc. How did you meet your Vasile Spătărelu?*

Mihail Cozmei: I met him when he came to Iasi *Conservatory*, in 1963. It is one of the former teachers *Conservatory* evolved from being the lowest teacher, *tutor III* respectively, for at that time there were three levels of *junior* and then the *lecturer*. From this point many years had to pass to get lecturer. I knew at that moment I was here four years ago.

In the early years I could not say that I had very close ties. Spătărelu taught all subjects *music technology*. As an *assistant professor*, in 1971, at the beginnings of composition class, was the holder of this department and after one year promoted to *lecturer*. He evolved very nice and even *consistent*. Perhaps his years were the richest in creation between 1963-1975, when he had

avut preocupări accentuate pentru înnoirea gândirii muzicale, stimulat și de interpreții momentului. De exemplu, violonistul Ștefan Lory i-a cântat lucrările pentru vioară, care sunt într-un limbaj muzical avansat, apoi formația camerală *Voces*, care a redat cu succes cvartete precum cel de-al treilea, care prin interpretarea de excepție a obținut *Premiul Academiei.*

Cred că ne-am apropiat mai mult în anii 1966-1967, atunci când în Iași a început o adevărată activitate de reînnoire a vieții activității muzicale. În primul rând, *Conservatorul* a început să iasă în public – cadrele didactice mai întâi, după aceea și studenții. Au existat chiar și stagiuni complete de *muzică de cameră*, cărora spre sfârșit de an universitar li se adăugau spectacolele susținute de studenții de la canto. În acele timpuri erau mulți studenți, la un nivel înalt de pregătire, ambițioși și dornici de afirmare. Intrau adesea într-o stare de tensiune cu profesorii, care simțeau nevoia să-i aducă în fața publicului doar atunci când erau bine pregătiți profesional. Studenții însă, doreau neapărat să iasă în public, să cânte, pentru că, în ultimă instanță, pregătirea unui student la clasa de specialitate este foarte importantă, dar aceștia învață cu mai mult interes atunci când vin în contact cu publicul. Anii aceia de la sfârșitul deceniului VII au fost marcați, nu numai de apariția stagiunilor permanente ale *Conservatorului*, ci și de apariția a ceea ce s-a numit în timp *Orchestra Super* – formată din studenți și pregătită de

particular concern for the renewal of musical thinking, also stimulated by the interpreters of the moment. For instance, the violinist Ștefan Lory played his violin works, which are in an advanced musical language, than String Quartet *Voces*, who successfully played his quartets as the third, which by exceptional interpretation achieved *Academy Award.*

I think we grew closer in the years 1966-1967, when in Iași started a true work of renewal of musical life activity. First, *Conservatory* began to go public – teachers first and students afterwards. There were even complete *chamber music* season, in which towards the end of the academic year were added students vocal performances. In those days there were many students at a high level of training, ambitious and assertive. Often enter a state of tension with the teachers, who felt the need to bring them to the public only when they were well-trained professional. Students, however, really wanted to go out in public, to sing, because, ultimately, to prepare a student to class specialty is very important, but they learn with more interest when they come into contact with the public. Those years at the end of the decade VII were marked not only by the appearance of permanent seasons *Conservatory*, but also the emergence of what has been called as *Super Orchestra* – made up of students, trained and formed by conductor Ion Baciu. With this ensemble and other two, respective *Musica Viva*, led by Vincente

dirijorul Ion Baciu. Cu acest ansamblu și cu încă două, respectiv *Musica Viva*, coordonată de Vincente Țușcă, profesor de trombon și corul *Animosi*, condus de Sabin Păutza, am realizat trei micro-stagiuni la București.

Am reușit împreună să demonstrăm că școala ieșeană și-a revenit și este o puternică școală de pregătire a viitorilor muzicieni ai țării. Succesele au fost de-a dreptul impresionante, datorită abordării unui repertoriu dificil, de la clasico-romantic, până la cel contemporan. Noi am asigurat conducerea acestei acțiuni și ceea ce se numește astăzi lobby-ul, iar Made a fost alături de mine, ca un susținător total al acestor activități. În calitate de foști studenți ai *Conservatorului* din București, eram persoane destul de importante în mișcarea muzicală și am putut obține săli gratuite pentru concertele noastre, iar cel mai important, am atras interesul unui public numeros. Astfel, presa bucureșteană a reacționat favorabil, iar publicul a aflat că noi existăm! La un moment dat cea mai puternică viață muzicală, în promovarea muzicii românești, era Iașul, pentru că noi am reușit să ne mobilizăm colegii și prietenii, pentru a fi prezenți și pentru a cunoaște situația reală din *Conservator*. Prin asemenea activități am început să ne apropiem din ce în ce mai mult și trebuie să recunosc, de-a lungul deceniilor, singura personalitate muzicală cu care am avut ocazia și am putut purta discuții referitoare la mișcarea muzicală națională și internațională a fost Spătărelu. Interesul nostru pentru muzica

Țușcă, professor of trombone and *Animosi* choir, led by Sabin Păutza, I realized three micro-seasons in Bucharest.

Together we managed to prove that the school Iași recovered and is a strong training school of future musicians of the country. Successes were downright impressive difficult approach repertoire from the classical-romantic to contemporary. We have provided the leadership of all action and what is now called lobby and Made was with me as a total supporter of these activities. As former students of the Bucharest *Conservatory*, we've been pretty important people in musical movement and so we did get free audience for our concerts, and most importantly, we have had attracted the interest of a large public. Thus, the Bucharest press and public reacted favorably and find out that we exist! At one time the most powerful musical life, in promoting of Romanian music was Iași, because we were able to mobilize our colleagues and friends to be present and to know the real situation in the *Conservatory*. Through such activities we began to approach becoming more and more and I have to admit, over the decades, the only musical personality that I had the opportunity and I have discussed the national and international music movement was Spătărelu. Our interest in twentieth century music became so strong that

secolului XX, a devenit atât de puternic încât chiar și la concertele *Filarmonicii*, de vinerea, aveam locurile apropiate – eu la rândul 23, el în spatele meu, la rândul 24. Ne-am aflat până și în viața muzicală curentă în apropiere, astfel încât multe din orientările de repertoriu din anii aceia ai claselor de interpretare de la *Conservator* ni se pot atribui. De ce? Pentru că, din discuțiile noastre și ceea ce reușeam să descoperim, referitor la înnoirile din viața muzicală, prin funcțiile deținute, Made fiind *Secretarul Consiliului profesoral*, am avut un rol foarte important.

Având sprijinul celorlalți colegi, mai tineri[56], am reușit să determinăm aceste activități. **Aș spune că relația noastră nu a fost aceea de prietenie – prietenia presupune anumite stări. Pentru mine a fost una con-fraternă, eu fiind fratele mai mare, un fel de *bădia* al lui Made** [s.n.]. Așa cred că a fost, întrucât Made nu a reușit să-mi spună pe nume decât în urmă cu 2-3 ani, înainte de a pleca în lumea umbrelor.

***A.B.**: Având o fire foarte activă, Vasile Spătărelu s-a dăruit muzicii și a fost prezent la diverse evenimente culturale. Unul mai special, am putea afirma, ca o* piatră de temelie *pentru istoria muzicii românești, s-a numit* Vacanțe Muzicale, *desfășurat la Piatra Neamț. Astăzi ne-am dori să putem face o călătorie în timp, să înțelegem cât de mult a însemnat această*

even at the *Philharmonic* concerts, Friday, we had places close – I had row 23 and he was behind me, in line 24. We have been up and running musical life near so many guidelines repertoire of interpreting those years of classes at the *Conservatory* we can assign. Why? Because our discussions and what I managed to find, on the renewal of musical life through positions, Made being *Secretary of teachers*, I had a very important role.

With support of younger colleagues, we were able to cause these activities. **I would say that our relationship was not that of friendship – friendship requires certain conditions. For me it was one con-fraternal, me being the big brother, a kind of Made's *old man*.** So I think it was, as Made didn't try to address me by name, only 2-3 years before left in the shadows.

***A.B.**: With a very active thread, Vasile Spătărelu devoted himself music and was present at various cultural events. One more special, we could say, as a* stepping stone *for Romanian music history, called* Musical Vacations, *was been held in Piatra Neamț. Today we would like to make a journey through time, to understand how much this*

[56] Între care: Anton Zeman, Sabin Păutza, Elise Popovici ș.a.

manifestare și care i-au fost urmările, ediții la rând. Pentru o astfel de incursiune în timp, cum vi-l amintiți pe Vasile Spătărelu în perioada Vacanțelor Muzicale*?*

M.C.: În primul rând, ce au fost *Vacanțele Muzicale* pentru noi; au fost efectiv un experiment și chiar unul excelent. În 1971 s-a hotărât ca, în următorul an universitar, studenții să facă practică productivă. Decizia forurilor politice a timpului ne-a condus la ideea ca studenții din Iași să facă practică artistică. Întrucât *Filarmonica* avea o experiență de câțiva ani, cu o stagiune permanentă la Piatra Neamț, Ion Baciu a propus acest oraș pentru manifestările artistice. Am fost primiți cu receptivitate și chiar cu o suprasolicitare, organizatorii locali depășindu-ne intențiile. După ce am prezentat programul, am fost întrebați dacă nu avem și formație corală. Aveam corul pregătit cu muzică bizantină, pentru a merge în Polonia, la un *Festival de muzică veche*. Astfel, corul *Animosi* a concertat la Mănăstirea Neamț. A fost un moment cu totul aparte, o atmosfera mistică, de reculegere. Astfel, de la acel moment s-au păstrat unele fotografii, în arhiva *Conservatorului*, care fac parte din colecțiile realizate la fiecare ediție a *Vacanțelor Muzicale*. Am avut invitați precum Vasile Tomescu, Viorel Cosma, Zeno Vancea ș.a., alături de alte personalități marcante ale vremii.

Împreună, am trăit momente de reală înălțare sufletească. După 1981, când condițiile

event meant and who had been pursuing editions in time. For such a journey in time, how you've remember Vasile Spătărelu during Musical Vacations*?*

M.C.: First, what have been *Musical Vacantion* for us; were actually an experiment and even an excellent one. In 1971 it was decided that, in the next academic year, students will make productive practice. Political fora decision time led us to the idea that students from Iași will make artistic practice. Since *Philharmonic* has had several years experience with a permanent season in Piatra Neamț, Ion Baciu proposed this city for artistic events. We were greeted with openness and even overloading, local organizers exceeding our intentions. After we presented the program, we have been wondered if we have also a choir. The choir was ready with Byzantine music, to go to Poland, at an *Old Music Festival*. So, *Animosi* choir played at Neamț Monastery. It was a very special moment, a mystical atmosphere of silence. Thus, from that time have survived some photos in the archive *Conservatory*, part of the collections made at each annual *Musical Vacantion*. We had invited Vasile Tomescu, Viorel Cosma, Zeno Vancea etc., along with other personalities of the time.

Together, we experienced moments of real uplift. After 1981, when conditions for

pentru învățământul artistic au devenit din ce în ce mai deficitare, nivelul profesional s-a diminuat considerabil. Astfel, prezența noastră la *Vacanțele Muzicale* nu a mai fost la fel de consistentă, iar organizatorii de la Piatra-Neamț au acceptat propunerea Academiei *Gheorghe Dima*, aceea de a organiza manifestări artistice, în primul rând, cu formații de la Cluj-Napoca. În acea perioadă, la Facultatea teoretică, Vasile Spătărelu era decan, însă nu a regăsit interes din partea celorlalte catedre pentru rezolvarea situației. Acest *festival al tineretului*, al confruntării valorilor celor trei conservatoare, a trebuit să intre sub conducerea școlii clujene. După 1990, prezența studenților s-a redus considerabil, iar după 1995 cu atât mai mult. Nu mai este un *festival al tineretului*, așa cum l-am gândit noi inițial, după cum văzusem personal în Italia, la Siena. Acolo am călătorit special, în anul 1971 (la un an după ce Vasile Spătărelu, dar și Sabin Păutza au făcut același demers), pentru a afla despre prezența lui George Enescu, ca profesor la *Academia Chigiană* – nume care i se datorează Contelui Chigi, cel care a asigurat sediile și fondurile pentru această academie. Admirația pe care acesta i-a purtat-o lui Enescu l-a determinat pe compozitor să meargă în ultimii ani de viață la cursurile de vară de la Siena. Astfel, am descoperit cât de important este ca studenții de la un anumit conservator să se întâlnească cu alți studenți, să descopere diferite mentalități și un alt repertoriu sau o altă zonă din cultura

artistic education have become increasingly scarce, the professional level has decreased considerably. Thus, our presence at *Musical Vacantion* was not as consistent and organizers from Piatra-Neamț accepted the proposal *Gheorghe Dima* Academy that of organizing artistic events, first with teams from Cluj-Napoca. At that time, the Theoretical Faculty Vasile Spătărelu was dean, but found no inters from other departments to resolve the situation. This *youth festival*, a confrontation of three conservative values, had to come under the leadership of the school in Cluj.

After 1990, the presence of students was reduced considerably and more so after 1995. There is a *youth festival*, as we initially thought, as I had personally seen in Italy, to Siena. There I traveled around, in 1971 (a year after Vasile Spătărelu, and Sabin Pautza did the same approach), to learn about the presence of George Enescu, as teacher at the *Academy Chigiana* – name that is owed Chigi's Count, who provided the funds for the academy premises. Admiration which he had worn to Enescu, prompted composer to go to last years summer courses in Siena. So, I discovered how important it is for students of a particular conservatory to meet with other students to discover different mentality and a different repertoire or another area of world music culture. There we discovered the *Musical Vacations*, which we have

muzicală universală. Acolo am descoperit noi *Vacanțele Muzicale*, pe care ne-am străduit să le punem în practică la Piatra Neamț. În edițiile conduse de noi, Made a avut un rol fundamental. Era prezent peste tot, știa ce se întâmplă și era sufletul care a știut să se facă îndrăgit de reprezentanții instituțiilor de profil din Piatra Neamț, motiv pentru care aceștia ne-au acordat sprijinul necondiționat pentru tot ceea ce ne-am dorit noi să realizăm. Da, a fost sufletul *Vacanțelor*...

Orientarea generală o discutam mereu împreună, iar eu dețineam funcția înaltă a *Conservatorului* și aveam ultimul cuvânt de spus. Însă, cel care a asigurat, acolo, la fața locului, buna desfășurarea a activităților gândite în program, a fost Vasile Spătărelu, însoțit, ca *aghiotant* de fostul lui student, Cristian Misievici. Cred că acolo, la *Vacanțe*, Made s-a simțit cel mai bine; și-a afirmat felul de-a fi în relațiile cu oamenii. El a fost un personaj nonconformist în vestimentație, dar și cu programul de studiu la școală. Discuțiile pe această temă, datorate unor întâzieri erau cu mult devansate, prin devotamentul remarcabil care îl arăta la întâlnirea cu studenții. Predând cursul de compoziție, Vasile Spătărelu avea o clasă numeroasă. Îmi amintesc cum își chema câte un student la pian și practica o abordare aproape colegială. Se observa respectul față de student și atitudinea înțelegătoare, dar însoțită uneori de aspră ironie. Aceasta era una din trăsăturile esențiale ale lui Made.

endeavored to put into practice to Piatra Neamț. The editions run, Made had a fundamental role. It was everywhere, knew what was happening and was the soul that knew how to make himself popular to representatives institutions of Piatra Neamț, which is why they have given us unconditional support for what we wanted us to achieve. Yes, it was the soul of the *Vacations*...

A general orientation always talks together and I hold high office *Conservatory* and had the final say. But, who ensured there, on the spot, thought proper performance of the program was Vasile Spătărelu together as *aide* by his former student, Cristian Misievici. I think there, to *Vacantion*, Made feel the best; has made way of being in relationship with people. He was a maverick character in clothing, but also the program of study at the school. Discussions on this issue, due to delay were well brought forward by his remarkable dedication to meeting with students. Teaching composition, Vasile Spătărelu had a large class. I remember how he'd call each student at the piano and practice an approach to peer. We saw his respect for the student and understanding attitude, but sometimes with harsh irony. This was one of the essential features of Made.

***A.B.**: În opinia dvs., care sunt meritele gândirii muzicale ale lui Vasile Spătărelu, încât i-au fost atribuite sintagme precum:* unicat, sublim *sau* peren *?*

M.C.: Cred că nu trebuie să punem etichete. Dacă judecăm muzica unui compozitor nu putem spune decât dacă ESTE sau NU ESTE, ne interesează sau nu, ne impresionează, ne emoționează sau nu. Gândirea muzicală a lui Made era efectiv gândirea unui fost student al Conservatorului din București, absolvent al clasei lui Anatol Vieru și al profesorilor de la disciplinele adiacente. Prin atitudine personală, a demonstrat detașarea față de colegii săi, păstrând constantă sinteza dintre tradiția școlii românești de compoziție și unele gândiri muzicale europene, de la jumătatea secolului XX.

Muzicologul Viorel Cosma afirmă că Vasile Spătărelu este un continuator al lui Achim Stoia. Între creațiile celor doi compozitori nu este nici o legătură, decât faptul că ambii s-au adresat și folclorului. La nivel de gândire muzicală propriu-zisă nu este nici o trăsătură de unire sau de continuitate. Nu. Efectiv, apariția lui Spătărelu și-apoi a lui Zeman și Păutza, în mișcarea muzicală ieșeană, a însemnat o nouă etapă în evoluția activității creatoare componistice din Iași. Achim Stoia a fost ani de zile secretarul filialei locale a *Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România.* Cu excepția lui Constantin Georgescu, în această categorie erau numai compozitori de muzică corală. În Iași, până la

***A.B.**: In your opinion, what are the merits of Vasile Spătărelu musical thinking that they were assigned phrases such as* unique, sublime *or* evergreen*?*

M.C.: I think we should not put labels. If you judge the music of a composer can not tell unless IT IS or IT IS NOT, we are interested or not, impress, excited or not. Made's musical thinking was actually one of a former student of the Bucharest Conservatory, as graduate of of Anatol Vieru's class and teachers from adjacent disciplines. Through personal attitude demonstrated detachment of its colleagues, keeping constant synthesis of traditional Romanian school of composition and some European musical thinking of the mid-twentieth century.

Musicologist Viorel Cosma states that Vasile Spătărelu is a follower of Achim Stoia. Among the works of the two composers is no connection except that both addressed also folklore. In terms of musical thinking it self is not a feature of union or continuity. No. Effectively, the appearance of Spătărelu and then of Zeman and Pautza in Iași musical movement meant a new stage in the evolution of compositional creative activity in Iași. Achim Stoia was for years secretary of the local branch of the *Union of Composers and Musicologists of Romania.* Except Constantin Georgescu, in this category were only composers of choral music. In Iași, until the arrival of Made, important compositional

apariția lui Made, personalitatea componistică importantă a fost cea a lui Achim Stoia. Apoi, Spătărelu, Zeman și Păutza au marcat o nouă etapă în școala ieșeană de compoziție.

***A.B.**: Pentru că timpul a fost necruțător, considerați că au rămas unele gânduri pe care nu i le-ați adresat lui Vasile Spătărelu? Care ar fi acelea?*

M.C.: *Da... De ce nu scrii, Made...?* Pentru că s-a risipit cu fel de fel de activități. De aceea aminteam, în primii ani când a venit la Iași, pe lângă prieteniile cu artiști plastici dar și poeți, alături de care avea îndelungi coversații, a scris mai mult decât în ultimele decenii de viață.

Aceasta a fost vorba pe care i-am spus-o întotdeauna: *Ți-a dat Cel de Sus talent, știință, tehnică muzicală, ai cultură muzicală bogată* (citea extraordinar de ușor partiturile, deși n-a studiat pian, ci corn, în anii de liceu). A citit nenumărate partituri direct, cu degetele pe claviatura pianului, însușindu-și o cultură muzicală cuprinzătoare, reîntorcându-se și analizând *de ce?* Pentru că este întrebarea pe care cei care vor să învețe trebuie să și-o pună în permanență. *De ce !?...*

S-a risipit, iar în ultimul deceniu era adesea plecat la noile facultăți, fapt care îl suprasolicita. El era un om generos și dornic de a face bine, efectiv. Întotdeauna dornic de a face bine! S-a risipit iar muzica noastră a pierdut foarte mult datorită acestui fapt. Nu a compus cât ar fi putut. Nu a compus o nouă simfonie și mi-a mărturisit de ce: *Sincer să fiu,*

personality was that of Achim Stoia. Then Spătărelu, Zeman and Păutza marked a new stage in Iași school of composition.

***A.B.**: Because time was relentlessly, consider that remained some thoughts that you have not addressed Vasile Spătărelu? What would they be?*

M.C.: *Yes ... Why not write, Made...?* Because it was scattered with all sorts of activities. Therefore I remember the early years when it came to Iași, in addition to friendships with artists and poets, with their conversations, he wrote more than in the last decades of life. This was the word that I have always said: *You gave the Upper talent, science, engineering music of rich musical culture* (read extremely easy scores, although he studied piano but corn, in the high school). He read countless scores directly with his fingers on the piano keyboard, by taking a comprehensive musical culture, returning and analyzing *why?* For that is the question that those who want to learn should always ask themselves. *Why!? ...*

Dissipated, and the last decade was often gone to the new faculties, fact that overburden him. Was a generous man and anxious to do good, actually. Always eager to do well! Our music was scattered and lost a lot because of this. Not composed as he could. Did not compose a new symphony and told me why: *Honestly, I know a lot of technical*

știu foarte multă tehnică muzicală, dar eu atunci când compun, nu mă simt în stare să dezvolt simfonic o idee, un motiv. Sigur, aceasta era un fel de scuză. Avea să compună un concert pentru pian, care urma să fie interpretat de pianista Adriana Bera. A fost început, dar s-a pierdut...

I-aș mai spune: *să nu se supere că îndrăznesc să-l critic și acum. Cred că a fost mai aspru judecat decât merita, pentru că lumea artistică nu înțelege mereu că starea de boem este o necesitate, la o anumită vârstă, pentru adevărații creatori.*

A.B. Domnule Profesor, vă mulțumesc foarte mult!

music, but when I compose, I do not feel able to develop symphonic idea, motive. Sure, it was a kind of excuse. He had to compose a piano concerto, which was to be played by pianist Adriana Bera. Was started, but unfinished ...

I would also say: *to not be offended that I dare to criticize him even now. I think it was more than worth judged harshly for the art world do not always understand that the state of bohemian is a must, to a certain age, for real creators.*

A.B. Thank you very much!

Vorbind despre Vasile Spătărelu, maestrul Mihail Cozmei ne reamintește că suntem datori să-i mulțumim, să-l elogiem, dar să-i interpretăm și creațiile.

BIBLIOGRAFIE

COSMA,Viorel – *Muzicieni români* (*Lexicon biobibliografic*), vol. VIII, București, Editura Muzicală, 2005

COZMEI, Mihail – *Pagini din istoria învățământului artistic din Iași 1860-1995*, Iași, Editura Artes, 2010

COZMEI, Mihail – *Existențe și împliniri. Dicționar biobibliografic. Domeniul Muzică*, Ediția a 2-a, Iași, Editura Artes, 2010

MANOVICI, George – *Vasile Spătărelu, un romantic modern, tradiționalist și inovator*, în *Crochiuri în alabastru*, Botoșani, Editura Axa, 2003

SPĂTĂRELU, Alexandru Florin – *Al nostru Vasile Spătărelu*, Iași, Editura Performantica, 2013

POSIBILE MODALITĂȚI DE EFICIENTIZARE A ÎNVĂȚĂRII ȘCOLARE

Profesor dr. **Monica Buhai**

Liceul de Arte *George Georgescu,* Tulcea

Înțelepciunea este pentru suflet ceea ce sănătatea este pentru trup.
(François de la Rochefoucauld)

Abstract: Learning is a continuous process, carried out throughout the period of the life of man, an elaboration of the mental strategies and operations and/or cognitive impairment. An overview of education system, cultural, aesthetic, artistic, made in mass education or vocational sectors around the world, reveals the fact that educational plans are structured to be integrated either as separate disciplines, but the objectives are, largely, the same; share their different methods of self-realization and local realities. Learning activity is carried out with the driving intellectual and utilisation of normal for a healthy person, the conditions under which research from the last century shed light that only use a fraction of the potential of the human brain: approximately 10%. The rest is available but not used. In recent years have emerged technologies that allow us to see what happens in the brain while it carries out various activities, including when we've moved, or when we make judgments. Teachers, psychologists, scientists in the field of neuroscience explores many techniques now that enhances the ability to teach both children and adults. All of these ways can lead to spectacular increases of capacity of accumulation of information and reminder of their own.
Is the role of teacher, privilege and honor his duty, to make a diagnosis as detailed for each case (student) and implement those methods, techniques, processes, as it considers appropriate for each situation.
Keywords: school learning, activity of brain hemispheres.



nvățarea reprezintă suma demersurilor realizate în plan intelectual sau fizic pentru a dobândi cunoștințe sau abilități. Ea se realizează, conștient sau nu, din primele clipe de viață și este un proces continuu, derulat pe întreaga perioadă de viață a omului, un act de elaborare de operații și de strategii mentale sau/și cognitive.

După Dors și Mercier este definită astfel: *învățarea constă în a dobândi sau a modifica o reprezentare a mediului*, eliminându-se din discuție latura afectiv-motivațională a vieții psihice. După Leontiev e *procesul dobândirii experienței individuale de comportare*. Așadar, datorită învățării nu se acumulează doar informație, ci se formează gândirea, sentimentele, voința, într-un cuvânt: personalitatea. Tot ceea ce nu este înnăscut, este învățat, se formează prin mijlocirea experiențelor, prin contactul cu mediul natural și cu cel social.

Desigur, primii ani de viață au o importanță deosebită pentru formarea personalității viitorului adult. Experiențele din copilărie, susținute de îndrumarea pertinentă a unui adult, vor pregăti terenul pentru ceea ce petrece în grădiniță și școală, respectiv învățarea școlară – procesul de achiziție mnezică, de asimilare activă și dirijată a informațiilor, de realizare a operațiilor intelectuale, a priceperilor și deprinderilor intelectuale, motorii și a atitudinilor.

Eficiența învățării e determinată de factorii biologici și psihologici individuali. Calitatea produsului final depinde de coordonarea, inter-relaționarea rezultatelor proceselor cognitive, a celor volitive, afective. Sunt implicate activ: atenția, limbajul, motivațiile, aptitudinile, interesele.

Calitatea proceselor psihice activate determină pe cea a rezultatului final. Audiția, interpretarea instrumentală sau vocală realizate în timpul orelor de educație muzicală sunt momente/activități care vor fi pregătite anterior. Elevul trebuie să știe și să înțeleagă *de ce* și *cum* se vor desfășura ele, ce trebuie să facă el și pentru ce finalitate (obiectiv) se realizează demersul didactic.

Percepțiile au un rol important în învățare, deoarece oferă materialul necesar reprezentărilor, memoriei și gândirii, diferențiază un obiect de altul prin reflectarea structurii și a semnificației lor. Cadrele didactice trebuie să aibă în vedere dezvoltarea la elevi a diferitelor tipuri de percepție, mai ales a celei vizuale, deoarece aproximativ 90% din informații ne vin pe această cale. Perceperea activă a obiectelor și fenomenelor va fi însoțită de explicații verbale.

Reprezentările oferă materialul necesar gândirii pentru generalizări sub formă de noțiuni, legi, reguli, principii, precum și memoriei, pentru a fi folosit mai târziu prin actualizare. Gândirea are rolul esențial în procesul învățării. Este un proces complex de formare a conceptelor și structurilor operaționale, de înțelegere a realității și de adaptare prin rezolvare de probleme.

Memoria este baza activității de învățare, un proces psihic de întipărire și stocare a informației, de reactualizare, prin recunoaștere sau reproducere a acesteia într-o formă selectivă. Creșterea eficienței învățării se face prin: fragmentarea logică a volumului de lucru, activarea mecanismului asociațiilor, exercițiu (repetare conștientă, logică și creativă). Cadrul didactic va dezvolta la elevi memoria voluntară, rapiditatea și fidelitatea răspunsului la o cerință dată. Oboseala elevilor va fi înlăturată prin caracterul inteligibil al conținutului transmis, crearea de motivații, utilizarea materialului didactic adecvat și metodele participative.

Concluzia este că, pentru realizarea unei memorări eficiente, sunt necesare următoarele condiții:

- cunoașterea de către elevi a scopului memorării (motivația);
- înțelegerea semnificațiilor noului material;
- repetarea perseverentă pentru o consolidare temeinică;
- cunoașterea rezultatelor activității desfășurate și autoreglarea.

Imaginația reprezintă procesul de construcție a unor imagini sau idei noi, prin combinarea experienței anterioare. Ea are un rol deosebit în elaborarea de produse noi, originale și are loc cu ajutorul unor procedee precum: reorganizarea cunoștințelor, combinarea și recombinarea lor, disocierea și fuzionarea în forme noi, schematizarea etc.

Atenția realizează orientarea selectivă și concentrarea proceselor psihice în scopul cunoașterii materialului de învățat, care este selectat și filtrat în funcție de interese și motivații. Eficiența învățării depinde, în mare măsură, de concentrarea și stabilitatea atenției, de distributivitatea și flexibilitatea ei.

În funcție de vârstă și trăsăturile individuale de temperament, elevii nu se pot concentra mai mult de 10-30 de minute. De aceea, trebuie evitată supraîncărcarea cu material de învățat; vor fi distribuite sarcini concrete de lucru, fiind folosite forme distractive, metode și materiale didactice variate.

Demersul didactic va porni de la evaluarea corectă a materialului: elevul. Există factori asupra cărora nu putem interveni:

- biologici (vârsta, starea sănătății organismului, potențialul genetic, bioritmul intelectual etc.);
- psihici (nivelul de inteligență, al aptitudinilor, spiritul de observare etc.).

O privire generală asupra sistemelor de educație estetică, culturală, artistică, realizate în învățământul de masă sau cel vocațional din întreaga lume, ne relevă faptul că, în general, planurile de învățământ sunt structurate fie integrat, fie ca discipline separate, iar obiectivele sunt aceleași; diferă ponderea lor, modalitățile de realizare și realitățile locale. Ele se referă la:

- exprimare/identitate/dezvoltare individuală;
- dezvoltarea capacității de apreciere critică (judecata estetică);
- identificarea și valorizarea potențialului artistic al copilului/tânărului (aptitudine/talent);
- interpretare/prezentare (împărtășirea propriei activități artistice);
- abilităţi de comunicare prin limbajul artelor;
- încântare/plăcere/satisfacţie/bucurie estetică/artistică;
- punerea în valoare și dezvoltarea creativității (imaginaţie, rezolvare de probleme, asumarea riscului);
- varietatea şi diversitatea artelor; implicarea într-o varietate de forme de artă;
- încrederea/stima de sine în cadrul activităților culturale;
- moştenirea culturală (conștientizarea identității naţionale);
- diversitate culturală (de exemplu: identitate europeană/mondială);

- construirea de deprinderi sociale/lucru în grup/socializare/lucru în cooperative;
- conştientizarea ambientală /conservarea valorilor culturale;
- interesul permanent pentru artă şi învăţare.

Toate acestea se realizează cu utilizarea capacităţilor intelectuale și motrice normale pentru o persoană sănătoasă, în condițiile în care cercetări din ultimul secol pun în lumină faptul că folosim în activitatea noastră doar o infimă parte din potențialul asigurat de creierul uman: aproximativ 10%. Restul este disponibil, dar neutilizat.

În ultimii ani au apărut tehnologii care ne permit să vedem ce se întâmplă în creier, în timp ce acesta realizează diverse activităţi, inclusiv atunci când ne emoţionăm sau când facem raţionamente. Așa s-a constatat că emisfera dreaptă este responsabilă cu partea creativă a gândirii, iar emisfera stângă cu partea analitică. Mai simplu spus, partea stângă se ocupă cu gândirea secvențială, logică, matematică, organizarea, precizia, ea analizează și reține detalii, fapte, iar cea dreaptă este responsabilă de creativitate, sentimente, intuiție, imagini, imaginație, imagine de ansamblu.

Este evident că ambele emisfere sunt foarte importante. A neglija una dintre ele în favoarea alteia este iresponsabil, inutil, ba, chiar, foarte periculos. Marea majoritate a timpului ne antrenăm emisfera stângă. La școală, la muncă, de cele mai multe ori – dacă nu suntem artiști practicanți – facem sarcini ce țin cel mai mult de logică și de știință.

Pentru ca lucrurile să fie mai complicate, studii recente au descoperit că ambele emisfere sunt, în egală măsură, *raţionale* şi *emoţionale*. Emisfera dreaptă, de exemplu, gestionează matematica şi rezolvarea problemelor noi, aşa că putem spune că este *raţională*, iar emisfera stângă gestionează emoţii precum, plăcerea sau frustrarea şi agresivitatea, aşa că putem spune că este *emoţională*. Există, totuşi, diferenţe între ele: cea dreaptă se ocupă, în special, de lucruri noi, nefamiliare sau riscante, precum şi de spaţialitate, în timp ce cea stângă se ocupă de lucruri familiare, deprinderi şi detalii.

În ceea ce priveşte limbajul, se consideră că își are sediul în emisfera stângă. Dar realitatea este mai complexă. Ambele emisfere îl gestionează, stânga se ocupă de partea de înţelegere a sensului cuvintelor şi propoziţiilor, în timp ce dreapta interpretează tonul vocii, intonaţia.

Interesant este faptul că nu le folosim în același timp, ci alternativ. Atunci când asculți pe cineva folosești emisfera dreaptă, iar când notezi pe cea stângă, deci atunci când scrii nu poți să fii foarte atent la ceea ce ți se spune.

Pentru a ne folosi în mod cât mai eficient mintea, primul pas îl constituie utilizarea ambelor emisfere cerebrale în mod egal. În mod natural, emisfera stângă coordonează activităţile logice şi este responsabilă de aşa-numita gândire din aproape în aproape, în timp ce emisfera dreaptă este centrată pe sentimente, fantezie, imagini mentale şi intuiţie. Profesorul de psihologie Don Schuster

de la Universitatea din Iowa afirmă: *Atunci când ambele emisfere sunt implicate în procesul învăţării, acesta devine uşor şi rapid.*

În revista internaţională de oto-neuro-oftalmologie, doctorul român I. N. Riga publica în premieră, în 1957, un studiu despre alternanţa perioadelor active ale emisferelor cerebrale.

Dragoş Cîrneci, doctor în psihologie, specialist în neuroștiințe, afirmă despre creier că acesta funcţionează în regim de economie: la începutul unei activităţi dificile consumă multe resurse, apoi, pe măsură ce o învaţă, consumă puţine și doar în unele zone specific dedicate acelei activităţi. Dacă luăm un exerciţiu mental dificil şi îl dăm spre rezolvare unui copil de 6 ani, unei persoane de 20 şi alteia de 70 – rezolvarea având loc într-un RMN unde putem vedea ce se întâmplă în creier – vedem următoarele: cele mai multe greşeli (în mod explicabil) le fac copilul şi omul în vârstă, iar cele mai puţine cel de 20 de ani. Însă, în ce priveşte *activarea* creierului, cea mai mare apare la cei cu greşelile cele mai multe. Activările mari în creier sunt caracteristice unor tulburări mentale grave precum, schizofrenia, depresia sau panica dar şi – la omul normal – în cazul performanţei scăzute sau a sentimentului de lipsă de control. Exersarea creierului duce la o normalizare a consumului său de resurse în timpul sarcinilor grele sau noi.

Observațiile oamenilor de știință ne pot ajuta mult în activitatea didactică, aceasta fiind alcătuită majoritar din situații de învățare. Oamenii, de toate vârstele, diferă în ceea ce priveşte gradul de activare a unei emisfere sau a alteia în stare de relaxare, când nu trebuie să facem nimic. La unii oameni este mai activă emisfera stânga, la alţii, cea dreapta. Datorită acestui fapt, primii sunt mai relaxaţi şi predispuşi la emoţii pozitive, iar ceilalţi sunt mai tensionaţi, stresaţi şi excesiv de prudenţi.

Se pare că există diferențe și în funcție de sex. Nu este vorba despre activare, ci despre interconectivitate. Adică, la femei/fete cele două emisfere sunt mai conectate între ele, iar la bărbaţi/băieți ele sunt mai independente una de cealaltă.

Cercetătorul în domeniul neurologiei, David Shannahoff-Khalsa, de la Institutul de Ştiinţe Biologice din Salk a realizat studii encefalografice analizând comparativ activitatea emisferelor cerebrale stângă şi dreaptă. El a descoperit o succesiune a dominanţei uneia sau alteia într-un ritm ondulatoriu, de val. Timpul mediu al unui ciclu complet, de la emisfera dreaptă la cea stângă, şi înapoi la cea dreaptă, este de aproximativ 120 minute.

Potrivit cercetărilor sale, nu numai emisferele cerebrale, dar şi partea mai activă a corpului s-a dovedit a-şi schimba dominanta. Astfel, la fiecare 90-120 de minute, se realizează un ciclu complet în care este mai activă, mai plină de forţă şi susţinută energetic, jumătatea stângă a corpului, urmând apoi să devină activă pentru un interval identic jumătatea dreaptă a corpului. Desigur, aceste particularități depind de caracteristica subiectului de a fi stângaci, dreptaci sau ambidextru.

Pentru a realiza o învăţare de calitate este recomandat ca elementele teoretice să se îmbine cu cele practice. Spre exemplu, cântul instrumental/vocal să se completeze cu momente de teoretizare, explicare. Vorbind despre performanţă, dar şi despre elevii care doresc să îşi lărgească orizontul în domeniul muzicii – în Liceele de Arte, stabilirea disciplinelor pentru învăţământul vocaţional s-a făcut ţinând cont de această realitate. În afara orelor de cultură generală, elevii participă şi la ore preponderent teoretice: teorie şi solfegii, istoria muzicii, armonie, forme muzicale sau preponderent practice: instrument, ansambluri vocale sau instrumentale, canto etc. Marea măiestrie a cadrului didactic este capacitatea sa de a îmbina cuvântul rostit cu activitatea propriu-zisă, ideea de *a şti* cu cea de *a face*.

Aspectul cel mai important, din punct de vedere practic, în privinţa dominanţei emisferei cerebrale este necesitatea de a crea o stare de echilibru şi armonie a acestor emisfere. S-a descoperit că în timpul fiecărui ciclu de schimbare a emisferei dominante există o perioadă în care activitatea cerebrală devine echilibrată între ambele emisfere. Cercetările ne sugerează faptul că acesta este momentul de maximă creativitate şi eficienţă. Cele două emisfere sunt complementare, iar atunci când lucrează împreună, produc apariţia fenomenului de sinergie. Filozoful şi inventatorul Buckminster Fuler defineşte astfel sinergia: *Comportament al întregului sistem, impredictibil prin comportamentele observate separat ale oricăreia dintre părţile componente ale sistemului*. Indiferent că suntem într-o perioadă de vârf a undei vieţii ultradiene (a ciclului zilnic de odihnă-somn) sau că trecem printr-o perioadă de odihnă profundă şi recuperare, suntem la nivelul nostru optim atunci când cele două emisfere acţionează împreună, sinergic.

Cercetători de renume, precum fiziologul Karl Pribram şi fizicianul David Bohm, au propus un model *holografic* al funcţionării creierului şi memoriei. Într-o asemenea viziune, posibilităţile minţii umane sunt infinite. Creierul uman funcţionează precum un computer: există dispozitive de ieşire (informaţiile primite prin simţurile noastre), sisteme de codificare (categorisiri şi evaluări cognitive ale percepţiilor noastre bazate pe experienţele anterioare) şi o unitate centrală de procesare. De asemenea, există o sursă de energie (motivaţia), care selectează anumite informaţii pentru procesare şi ignoră datele considerate irelevante. Dispozitivele de ieşire repartizează datele atât în conştientul, cât şi în subconştientul sistemelor memoriei de lungă durată. Dacă informaţiile sunt codificate imperfect sau dacă nu sunt foarte importante pentru funcţionarea organismului, ele tind să fie uitate sau sunt şterse de alte informaţii noi. Chiar dacă informaţiile sunt înmagazinate în creier, ele sunt aproape irecuperabile dacă nu sunt în mod periodic adecvat conectate la o cale de acces. Elevii nu învaţă doar pentru *a şti*, ci pentru a-şi utiliza cunoştinţele, deprinderile, pentru a le valoriza practic, pentru a le recompune în contexte diferite şi pentru a-şi exersa creativitatea.

De fapt, creierul nostru este un procesor neurochimic de informaţie, care emite semnale electrice. În mod obişnuit, aceste *unde* nu pot fi sesizate fără ajutorul unui amplificator special, numit electrocefalograf sau EEG, aparat care surprinde şi înregistrează schimbările de voltaj pe care

le emană creierul nostru. Au fost identificate următoarele categorii de *unde cerebrale*, caracteristice anumitor activităţi şi stări interioare:

1. undele **beta** (amplitudine redusă şi frecvenţă ridicată, 30-14 cicluri pe secundă) apar în timpul activităţilor mentale intense: calcule, analize logice liniare etc.;
2. undele **alfa** (amplitudine mai mare, 13-9 Hz) sunt specifice reveriei, stărilor de profundă relaxare conştientă şi activităţilor atletice uşor ritmice;
3. undele **theta** (pulsaţii mai neregulate, cuprinse între 8-4 Hz) sunt asociate cu imaginarea inconştientă, creativitatea, starea imediat precedentă somnului;
4. undele **delta** (pulsaţiile între 3 şi 1 Hz). În această limită de profundă relaxare, imaginile şi visele dispar, iar fiinţa intră într-o stare de somn reconfortant. Aceste *unde* au fost identificate în encefalogramele realizate asupra unor persoane care realizau starea de meditaţie.

Desigur, controlul stărilor mentale subiective (caracteristice diferitelor tipuri de *unde* cerebrale) este extrem de util în optimizarea activităţilor care necesită tipuri specifice de relaxare sau concentrare, deoarece oamenii de ştiinţă au constatat că învăţarea şi creşterea inteligenţei nu au loc în stările obişnuite, normale, tipice, zilnice ale conştiinţei, atunci când creierul produce *unde* beta.

Fluctuaţiile ample ale creierului au loc atunci când suntem în stare de conştienţă caracteristică răspunsului de relaxare, în stări de meditaţie, de transă, de deschidere mentală în care se realizează asociaţii libere (stări caracterizate de undele theta). Suntem mult mai capabili să învăţăm şi să ne îmbunătăţim modelele cerebrale atunci când ne aflăm în stări *neobişnuite* de conştiinţă.

Contrar teoriei general-acceptate că învăţarea apare doar prin practică şi repetiţie, concluzia pe care oamenii de ştiinţă au acceptat-o recent este aceea că procesul de învăţare este condiţionat de starea de relaxare a creierului, caracterizată prin prezenţa undelor theta. Subiecţii care au experimentat translatarea prin aceste stări, spun că mintea lor funcționează diferit, că viteza cu care fac corelații este mult îmbunătățită și memoria este mult mai activă – își amintesc detalii care surprind de multe ori persoanele din jur și chiar și pe ei. Se amplifică toate simțurile, inteligența se transformă, voința uită de condiționări de tipul *eu nu pot* și au o capacitate uriașă de a se transforma. Din punct de vedere emoțional, se simt complet liniștiți și împliniți.

Cadrele didactice, psihologii, oamenii de ştiinţă în domeniul neuroştiinţei explorează acum numeroase tehnici care amplifică abilitatea de a învăţa, atât a copiilor, cât şi a adulţilor, prin folosirea creativităţii, a imaginilor, prin meditaţie, *training* autogen, cânt, povestit, dans, respiraţie ritmică, muzică şi relaxare. Studiile realizate în acest sens au demonstrat că toate aceste modalităţi pot conduce la creşteri spectaculoase ale capacităţii de acumulare a informaţiilor şi de reamintire a lor. Astfel de tehnici conduc la schimbări ale chimiei şi structurii creierului şi a comportamentului uman, prin mărirea amplitudinii undelor cerebrale şi prin modificarea frecvenţei acestora.

Să mai amintim și *efectul Mozart*? Dacă este adevărat că putem mări eficiența învățării prin audierea unora dintre creațiile marelui compozitor, cu atât mai bine, iar dacă nu, nimic nu e pierdut: ne-am desfășurat activitatea într-un ambient cel puțin plăcut.

Nu se poate spune care dintre formele de învățare cunoscute și studiate este mai importantă – cea spontană, cea neorganizată, cea școlară sau cea socială. Prima are legătură cu răspunsurile instinctuale la stimulii interni sau externi, a doua se desfășoară în familie sau în mediul profesional, în schimb, învățarea școlară are caracter sistematic, dirijat (se desfășoară prin intermediul unor tehnici speciale și respectă principiile didactice), având avantajul că beneficiază de *feed-back* și evaluare permanentă. Ultima categorie constă în însușirea experienței social-istorice de către tânăra generație, în scopul formării comportamentului social.

În consecință, este rolul cadrului didactic, privilegiul și datoria sa de onoare, să facă o diagnoză cât mai amănunțită pentru fiecare caz (elev) și să aplice acele metode, tehnici, procedee pe care le consideră potrivite pentru fiecare situație.

BIBLIOGRAFIE

CAUDALL, Marc, Yann CAUDALL – *Teste și exerciții pentru dezvoltarea inteligenței* (Traducere de Cristina Livia Vasilescu), București, Editura Polirom, 2011

CUCOȘ, Constantin – *Pedagogie*, București, Editura Polirom, 2006

FABER, Adele, Elaine MAZLISH – *Comunicarea eficientă cu copiii* (Traducere de Irina Negrea), București, Editura Curtea Veche, 2013

HAYES, Nicki și Sue ORRELL – *Introducere în psihologie* (Traducere de Corneliu C. Trocan, Anca Tureanu, Iulia Dumitriu, Cătălina Drăgulănescu, Genoveva Teleki), București, BIC ALL, 2003

ZIGLAR, Zig – *Putem crește copii buni într-o lume negativă!* (Traducere de Irina-Margareta Nistor), București, Editura Curtea Veche, 2013

WEBOGRAFIE

http://liviugheorghe.wordpress.com/2010/01/16/puterea-ascunsa-a-creierului/

http://www.eyetricks.com/3dstereo.htm

http://www.nlpmania.ro/invata-cum-isi-folosesc-geniile-creierul/

http://www.slideshare.net/econsiliere/emisfere-cerebrale

http://vreauultimulloc.wordpress.com/2011/05/21/emisferele-cerebrale

http://eacea.ec.europa.eu/education/eurydice

http://totb.ro/miturile-emisferelor-cerebrale-de-stanga-sau-de-dreapta/

ECOURI ALE SPAȚIULUI MIORITIC ÎN *VARIAȚIUNILE PENTRU SOPRANĂ ȘI COR MIXT – CIULEANDRA* DE VASILE SPĂTĂRELU

Conferențiar univ. dr. **Daniela Cojocaru**
Universitatea *Ovidius*, Constanța

Abstract: Echoes of mioritic space in *Variations for soprano and mixed choir – Ciuleandra* written by Vasile Spătărelu. The paper *Ciuleandra – Variations for mixed choir*, written by the composer Vasile Spatarelu, highlights a Romanian folkloric play from Muntenia-Arges, particularly known as a dance and holler song with progressive accelerated rhythm, carrying profound symbols which relate to the folkloric practice of magic. Vasile Spatarelu rearranges the whole composition in variations, by using methods such as melodic, rhythmic, metric, harmonic and improvisational transformation, obtaining a series of variations of noble complexity that hold the emblem of his unmistakable and unique style. The unity of the theme is maintained by the intonations of folkloric music, while harmonic and rhythmic processes are progressively contoured, leading towards a real metamorphosis through the soprano's improvised solo during the middle part of the piece. The distinct polyphonic layers allow for repeating and development of motives generating creative contexts which amplify the general expressivity of the composition.
Keywords: Romanian folklore, mixed choir, variations, improvisational style.



scriidu-și creația muzicală în epoca postmodernă, compozitorul Vasile Spătărelu se oprește cu deosebită atenție asupra muzicii jocului popular *Ciuleandra* – muzică înrădăcinată profund în subconștientul colectiv românesc. Credem că, nu întâmplător sensibilitatea creatoare a maestrului a ales acest joc popular, încărcat de semnificații ce țin de ritualuri străvechi închinate cultului solar al geto-dacilor, cu conexiuni în mitul lui Orfeu, conform marelui etnolog Ion Ghinoiu.

În încercarea de a respecta întreaga dramaturgie, compozitorul recreează cu mijloace proprii, originale, ceea ce descrie Liviu Rebreanu, în romanul *Ciuleandra*: *Pornește ca o horă oarecare, foarte lent, foarte cumpătat. Jucătorii se adună, se îmbină, probabil după simpatii, ori la întâmplare, indiferent.* [...] *Ritmul jocului se accelerează, firește. Jucătorii, cuprinși de după mijloc, formează un zid compact de corpuri care se mlădie, se îndoaie, se răsucește și tresaltă cum poruncesc lăutarii. Cu cât se aprind mai tare jucătorii, cu atât și muzica se ațâță, devine mai zvăpăiată, mai sălbatecă! Picioarele flăcăilor scapără vijelios, schițează figuri de tropote, sărituri de spaimă, zvâcniri de veselie. Apoi deodată, cu toții, cu pașii săltați și foarte iuți, pornesc într-un*

vârtej. Zidul viu se avântă când încoace, când încolo, lăutarii pișcă vehement strunele înăsprind și ascuțind sunetele cu câte-un chiot din gură, la care încearcă să răspundă altul, din toiul jucătorilor, curmat însă și înghițit de năvala ritmului. [...] *Și așa, jocul pare că va continua până ce toți jucătorii își vor topi sufletele intr-o supremă înflăcărare de pasiune dezlănțuită...*

Variațiunile *Ciuleandra* pentru soprană și cor mixt reprezintă o lucrare în care Vasile Spătărelu își dezvăluie întreaga măiestrie componistică, apelând la procedeele variaționale care *produc impresia unui timp* ciclic, *evoluând în spirală, ca într-un prezent continu, sugerând contemplația.* Această modalitate de tratare, ca expresie a experienței muzicale, *se manifestă într-o temporalitate specifică, ea definindu-și un timp propriu specific – timpul muzical.*

Pornind de la citatul folcloric, lucrarea reușește să evindențieze atât valențele expresive ale cântecului popular, cât și raportarea la sisteme de limbaj contemporane. Compozitorul a intuit necesitatea recurgerii la acest bogat *izvor de inspirație sugerat de cântecul popular citat, găsirea unor procedee noi de armonizare, prelucrare sau distilare încorporată în sfera modalului prin diferite maniere tehnice, ducând la păstrarea acelui climat specific național, al simțirii noastre, al spațiului mioritic* indefinit ondulat.

Tema muzicală a *Ciuleandrei* are conotații arhaice prin, chiar, sistemul sonor, din care este clădită o structură prepentatonică (tetratonie hemitonică) și o formă, ce are la bază principiul repetiției (primele 4 măsuri) și al repetiției variate, prin deplasarea întregului rând melodic la o terță mică superioară, procedeu des întâlnit în practica muzicală populară.

Ex. 1



Dacă *Ciuleandra* este la origine un dans cu ritm progresiv accelerat, compozitorul Vasile Spătărelu a optat în variațiunile sale pentru o dezvoltare progresivă a parametrului armonico-polifonic. Tema jocului popular apare la început în ipostază monodică, în tempo-ul *Moderato* (*semplice*), versurile fiind înlocuite cu silabe onomatopeice. După cum remarcă și Sorin Vulcu, cântarea monodică este legată de *o anumită expresie bine motivată ca semnificație, conturată în ethos, păstrându-și în permanență organicitatea sa fenomenologică prin natura legităților sale.* Reluarea Temei la terța mică superioară deschide ca un evantai posibilitatea îngemănării a două linii melodice distincte (sopran și alto), la care se vor adauga apoi, pe rând, tenorul și basul, ce vor întregi scriitura.

Ex. 2 (m. 1-8)

Moderato (semplice)

S

A

Oa — ba da ba da - - - -

poco

Tim pam pam pa tim pam pam pa tim param pam pam pam

poco

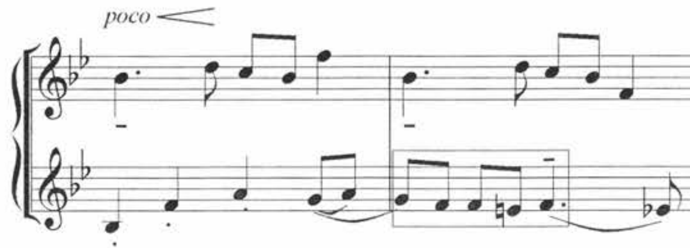
pa ram pam pam pa

Înveşmântarea armonică ce însoţeste Tema *Ciuleandrei* câştigă în complexitate cu fiecare variaţiune, şi remarcăm, în acest sens, explorarea de către compozitor a posibilităţilor variate de a armoniza melodia cu caracter arhaic, datorită caracterului tonal labil, specific motivelor cu ambitus redus. Acestă oportunitate de interpretare polivalentă a armoniei a fost sesizată şi de Béla Bartók: *Cu cât este mai primitivă o melodie, cu atât e mai posibilă armonizarea neobişnuită a ei;* [...] *în sânul melodiilor primitive nu există nici o referinţă privitoare la înlănţuirea stereotipă a acordurilor de trei sunete. Această latură negativă nu înseamnă altceva decât lipsa unor restricţii riguroase... Tocmai lipsa acestora permite ca aceste melodii să fie văzute prin prisma varietăţii posibilităţilor de armonizare, prin întrebuinţatea acordurilor care arată o direcţie polivalentă a diferitelor tonalităţi.*

Compozitorul recurge în travaliul componistic la o serie de stilizări ale structurilor folclorice, ceea ce determină sondarea unor arhetipuri care se pot prezenta sub forma unor *relaţii sintactice* polivalente, *specifice folclorului muzical românesc, relaţii ce se pot urmări, atât la nivelul arhitectonic, cât şi la nivelul ritmico-agogic sau melodic*. Privite din acest punct de vedere, identificăm elemente preluate din folclor care devin transfigurate în limbajul muzical contemporan.

- Structuri melodice generatoare cu valoare arhetipală.

Ex. 3 (m.13-14)



- Microunităţi melodice ce provin din vehicularea cromatică în interiorul diatonic al intervalelor conţinute de sistemele intonaţionale arhaice, ale căror sunete devin poli de atractivitate pentru sunetele din cadrul interior (*cromatismul în pantă* sau *formula cromatică întoarsă*); se produce, astfel, o oscilaţie a treptelor.

Ex. 4 (m. 26-27)

Oa — ba da ba da - - - -

ta ba dam pam pam - - - - - -

pam — - - -

- Formule *ostinato* ce apar în armonia modală, generând evitarea funcţionalismului (alături de utilizarea relaţiilor subdominantice, înlănţuirea cvasiliberă, neglijând principiul sensibilei şi al dominantei, cadenţarea la subton sau folosirea *isonului*).

Ex. 5 (m. 35-38)

un poco Allegretto

mf

tim pa da ba dam - - - - -

tim pam ram pam ram pam ti ram ram pam ti ram tim pam ram pam

tim pa da pam - -

dam pam ta ba da ba dam pa dam pa dam pam ta ba da ba dam pa tim pa da pam

* Evoluții melodice diatonico-cromatice, în jurul unui sunet polarizator, care implică uneori și melodica de sinteză major-minoră.

Ex. 6 (m. 85-89)

Ex. 7 (m. 75-76)

* Suprapuneri polimodale în scriitură armonică sau polifonică. În exemplul următor se distinge și formula melodică inițială cu rol generator.
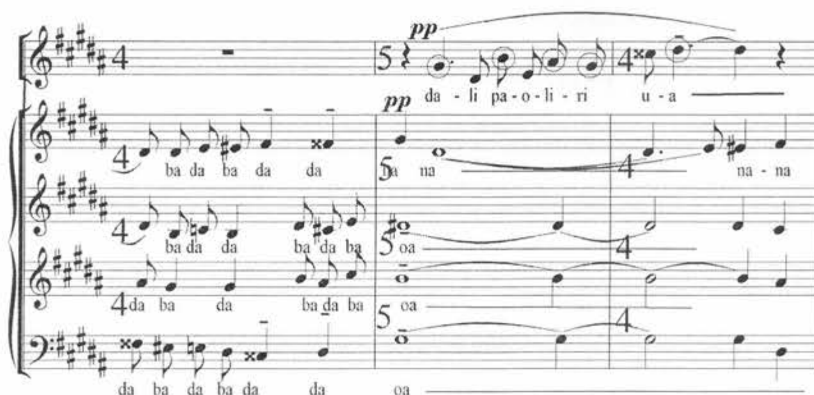
Ex. 8 (m. 194-196)

- Noi fenomene armonice prin deplasarea structurilor verticale.

Ex. 9 (m. 77-79)

Cele două variațiuni cu structură arhitectonică liberă – *quasi Recitativo* (*Rubato*) și *Andante*, cuprinse între măsurile 77-121, reprezintă o secțiune distinctă în cadrul lucrării, fiind și cea în care apare *solo*-ul sopranei. Linia melodică cu caracter improvizatoric, prin profilul melismatic și elemente de ornamentică, prin ritmul *parlando-rubato* – care implică și metrul alternativ – sugerează sfera genurilor lirice din folclorul românesc. Apar și ecouri ale Temei inițiale, prelucrate, modelate pe structuri modale îmbogățite cu pieni.

Ex. 10 (m. 89-94)



Aceste aspecte morfologice – care aduc la lumină marea varietate cromatică a mijloacelor expresive, stilizările și cizelările unor date particulare ale muzicii folclorice prezente în fiecare pagină – conferă originalitate lucrării care, ca orice *operă muzicală autentică, prin izvoarele ei profunde, prin simbolismul ei universal, prin expresivitatea și forța semnificației ei face cunoscut spiritului uman primordialitatea imanentă, primordialitate a cărei formă inteligibilă devine realitatea profană a prezenței emoționale.*

BIBLIOGRAFIE

DUȚICĂ, Gheorghe – *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004

GEORGESCU, Dan Corneliu – *Studiul arhetipurilor muzicale. Simbolica numerelor*, în *Studii de muzicologie*, vol. XX, Bucureşti, 1987

MISDOLEA, Tudor – *Real și simbol în experiența muzicală*, în rev. *Muzica*, Serie nouă, Anul XXI, nr. 2 (82), Bucureşti, 2010

REBREANU, Liviu – *Ciuleandra*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965

RÎPĂ, Constantin – *Teoria superioară a muzicii*, vol. I, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001

TERÉNY, Ede – *Problema polivalenţei în armonizarea modernă*, în *Lucrări de muzicologie*, vol. I, Cluj, Conservatorul *Gheorghe Dima*, 1965

TERÉNY, Ede – *Armonia muzicii moderne*, Cluj-Napoca, Editura MediaMusica, 2001

VASILIU, Laura – *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Iași, Editura Artes, 2002

VULCU, Sorin – *Conceptul de monodie în viziune diacronică. Premise istorico-teoretice* (I), în rev. *Muzica*, nr. 3, Bucureşti, 1996

http://folclormuzical.wordpress.com/2013/04/07/ciuleandra

BUCURIA IMPROVIZAŢIEI
BLUES-UL ŞI ORA DE EDUCAŢIE MUZICALĂ

Profesor **Ramona Cojocaru**

Palatul Copiilor, Iaşi

Abstract: Jazz is a genre of music avoided by the children, because it seems to be too out of reach, too difficult. Learning how to play elementary blues the basics of jazz music can break this prejudice. The music teacher can use games based on blues improvisation during the classes. These exercises are fun and easy to do, with a great personal impact for pupils. Jazz history is filled with an intense process of absorption: at first, this was the music of a despised social category – the Afro-American population, but soon it caught the eye of the white population because of its hot rhythm and its interesting modal colors. The evolution of jazz is theorized around the concept of jazz becoming more complex by absorbing elements from European music. But in all this development, blues remained a constant presence. For children, playing elementary blues is not a problem: they just have to understand the blues scale, the harmonic sequence, the swing eighths and to learn a blues theme. Since any of the notes from the blues scale can be used on any of the chords from the classical form of blues, children get all the freedom they need to express themselves through improvisation. The interesting part is that it will vary from child to child, from level to level.

In conclusion, using blues in teaching music has multiple advantages, besides the cultural value: it increases children's self-confidence, it develops imagination and it contributes to the developing of the distributive attention.

Keywords: jazz, blues, education, improvisation.

Jazz-ul: scurtă istorie şi caracteristici



azz-ul este un gen muzical apărut în New Orleans în jurul anului 1900[57], ca rezultat al sintezei dintre cultura muzicală a sclavilor afro-americani aflaţi pe plantaţiile din America de Nord şi muzica europeană importată de colonişti, deci este o muzică folclorică la bază, care s-a transformat în urma interacţiunilor culturale cu alte culturi. Denumirea acestui gen muzical are însă o provenienţă incertă, existând multiple variante explicative. Una dintre ele este de la verbul din limba engleză *to jazz*, care înseamnă *a entuziasma*.

---

[57] Johnny Bota, *Glossar al termenilor de jazz*, Timişoara, Editura BrumaR, 2008, p. 36.

Din punctul de vedere al specialiştilor în domeniul jazz-ului, evoluţia sa poate fi împărţită în trei etape[58]:

1. ?-1900: etapa în care jazzul era muzica unei comunităţi discriminate – a sclavilor aflaţi pe plantaţiile şi la periferiile oraşelor din sudul SUA;

2. 1900-1945: etapa în care se conturează sinteza cu genurile muzicale europene. Acum apar genurile *Dixieland* – formaţii restrânse, alcătuite din instrumentişti specifici unei fanfare, care improvizează colectiv şi *Swing* – era *de aur* a jazz-ului, cea care a consacrat jazz-ul ca muzică de divertisment;

3. 1945-prezent: etapa în care jazz-ul îşi găseşte surse de inspiraţie în muzica academică impresionistă şi post-impresionistă, ramificându-se în mai multe genuri: *be-bop, cool-jazz, free jazz, jazz fussion, world music* şi *etno-jazz.*

De-a lungul acestor trei etape se păstrează câteva caracteristici esenţiale:

- modul de *blues* derivat din sinteza dintre sistemul pentatonic specific muzicii africane şi sistemul tonal-funcţional european există în toate aceste etape de evoluţie;
- apare pulsaţia ternară de optimi inegale, numită *swing* (două optimi egale se citesc ca o pătrime şi o optime într-un triolet);
- se păstrează caracterul improvizatoric, aşa că, spre deosebire de muzica cultă sau de muzica pop şi rock, în jazz o Temă consacrată este inclusă în repertoriu de toţi instrumentiştii interesaţi de jazz şi devine *standard de jazz* – piesă pe care orice jazzman profesionist o cunoaşte. Nu de puţine ori Tema devine pretext pentru improvizaţie prin schema armonică propusă. Schema armonică utilizează notaţia americană: A=La, G=Sol etc., apariţia septimei mici este notată A_7, respectiv G_7, deoarece acordul de septimă mică este frecvent întâlnit;
- deoarece se bazează mult pe improvizaţie, se foloseşte şi notaţia ritmică schematică.

Forma clasică de *blues* şi modul de *blues*

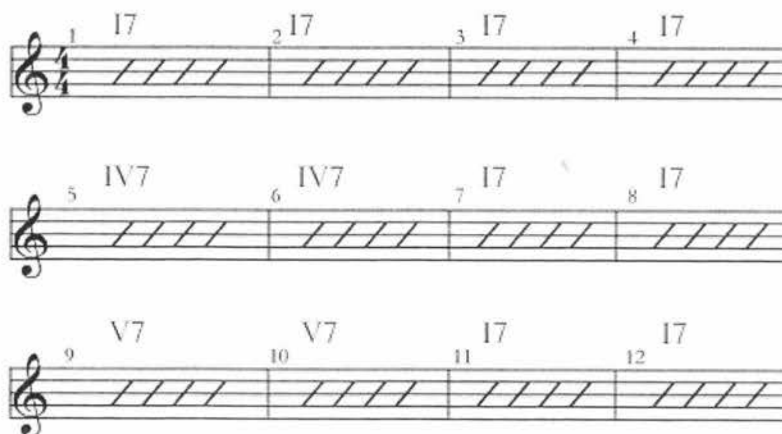
Ca şi în istoria muzicii culte, periodizarea evoluţiei *jazz-ului* poate părea artificială, însă – deşi perioadele se suprapun de multe ori – este un instrument util care pune ordine în istoria acestui gen muzical relativ recent.

Când vorbim despre forma clasică de *blues* (*basic blues* sau 12 *bar blues*) ne referim la succesiunea armonică consacrată de *blues* tradiţional. Forma clasică de *blues* are trei fraze muzicale a câte patru măsuri fiecare:
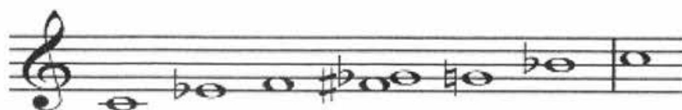
---

[58] Marius Popp, *Armonia aplicativă în improvizaţia de jazz, pop&rock*, Bucureşti, Editura Nemira, 1998, p. 9.

Ex. 1[59] (m. 1-12)



Pe această schemă se pot folosi oricare dintre notele care fac parte din *modul de blues*:

Ex. 2[60]



Se poate observa încă din această structură prezenţa treptei a IV-a mobile (scrisă enarmonic în exemplul de mai sus), a terţei şi a septimei mici. Oricare din aceste note poate fi folosită pentru a improviza peste schema armonică de *blues* (exemplul 1), chiar dacă se poate ajunge la un conflict: spre exemplu, acordul de pe treapta I în tonalitatea Do major este acordul Do major care are terţa mare. Modul de *blues* conţine terţa mică, însă această contradicţie este cea care dă sonoritatea specifică acestui gen.

În practică se mai folosesc treptele mobile III şi VII. Toate acestea poartă numele de *note blue*.

Metode de folosire a *blues*-ului în ora de educaţie muzicală

Din păcate, manualele de muzică existente în acest moment la toate clasele nu prezintă o istorie contextuală a muzicii de divertisment şi, nu de puţine ori, chiar profesorii nu ştiu că la

---

[59] http://www.ultimate-guitar.com/lessons/the_basics/scale_degrees__chord_harmonization.html
[60] http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Blues_scale_hexatonic_C.png

originea unor genuri actuale se află jazz-ul. În jazz s-au folosit primele chitări electrice, în jazz s-au folosit primele sintetizatoare, jazz-ul este primul gen muzical care cere amplificarea vocii şi este primul gen muzical în care s-a folosit setul de tobe complet. Iată nişte moşteniri pe care le-a lăsat jazz-ulul şi pe care nici un manual nu le surprinde şi nici copiii nu sunt familiarizaţi cu importanţa acestui gen muzical. Poate şi din cauza unei impresii false pe care o au cei care fac manuale, şi anume, că muzica bună nu trece graniţele temporale ale impresionismului. Însă un profesor de muzică nu are voie să îşi permită această ignoranţă, pentru că pierde adevărata istorie şi transformare a muzicii.

Blues-ul este un gen muzical foarte distractiv şi uşor de însuşit, chiar şi pentru elevii de gimnaziu. În primă fază este recomandată familiarizarea lor cu genul şi audierea unui blues în forma sa tradiţională. Un foarte bun exemplu este *Backwater blues* compus de Bessie Smith în anul 1927. Acesta se mulează perfect pe schema clasică de blues.

Tot acum trebuie înţelese două aspecte de bază ale *blues*-ului: timpii accentuaţi şi pulsaţia *swing*. Prima caracteristică este accentuarea atipică a timpilor 2 şi 4, lucru care va trebui exersat şi demonstrat copiilor; un mod eficient de a demonstra accentele reale în blues este interpretarea Temei propuse – *Backwater blues* – în timp ce copiii acompaniază cu bătăi din palme, la început pe timpii 1 şi 3, apoi, pe timpii 2 şi 4. După ce vor audia exemplul, vor simţi singuri că accentuarea timpilor 1 şi 3 reduce din balansul specific genului şi se vor obişnui cu acest fel atipic de a bate din palme.

Swing-ul este un termen care indică faptul că pulsaţia de bază este ternară: fiecare timp este împărţit într-o pătrime şi o optime într-un triolet. Se poate exersa şi această formulă ritmică, însă din experienţă ştiu că o dată explicată şi interpretată, elevii o simt.

Următorul pas este interpretarea notelor de bază din schema armonică a *blues*-ului clasic şi a modului de *blues* pe grupe şi chiar individual. De preferat ar fi, desigur, folosirea unui instrument muzical cum ar fi pianul, însă în cazul în care clasa este dotată cu calculator şi internet se poate folosi un pian virtual[61].

Se împarte clasa pe două grupe: una care să susţină fundamentalele acordurilor din schema de blues şi o grupă cu copii care să improvizeze pe rând, folosind modul de blues şi maniera *scat* (folosirea silabelor în loc de versuri: bop, ba, du, dit, be). Toţi cei implicaţi – improvizatorii care nu se pot coordona pot fi scuzaţi – trebuie să marcheze timpii 2 şi 4.

Când am aplicat acest exerciţiu am observat că el îmi oferă o bună ocazie de a aprecia capacitatea de sinteză şi auzul armonic al elevilor mei. De asemenea, deoarece nici unui elev nu îi

---

[61] http://virtualpiano.net

reuşea din prima încercare, am observat în mod paradoxal o creştere a încrederii elevilor pe măsură ce repetam exerciţiul şi, cel mai important, o deschidere la ideea de experiment cu arta sonoră. Această metodă a fost foarte bine primită şi de elevii de liceu care în mare parte ascultă genuri de rock cu puternice influenţe de *blues* (*hard rock*) şi în toată blazarea specifică vârstei lor am putut vedea pasiunea pentru lucrurile practice şi vii.

În concluzie, din toate resursele de care dispune profesorul de educaţie muzicală, *blues*-ul şi muzica populară sunt singurele care permit o astfel de comunicare cu clasa şi o abordare atât de vie şi spontană a fenomenului muzical, însă dacă pe cea de-a doua nu este profesor care să nu o recunoască, prima este evitată, poate, din teama confruntării cu propriile slăbiciuni. Însă oricine poate improviza *blues*.

BIBLIOGRAFIE

BOTA, Johnny – *Glossar al termenilor de jazz*, Timişoara, Editura BrumaR, 2008

COZMA, Romeo – *Universul Jazzului*, Iaşi, Editura Artes, 2008

LEVINE, Mark – *The Jazz Piano Book*, California, Editura Sher Music, 1989

POPP, Marius – *Armonia aplicativă în improvizaţia de jazz, pop & rock*, Bucureşti, Editura Nemira, 1998

ZISMAN, Michael – *The Real Easy Book*, California, Editura Sher Music, 2003

WEBOGRAFIE

http://www.ultimate-guitar.com/lessons/the_basics/scale_degrees__chord_harmonization.html (accesat la 15.12.2013)

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/Blues_scale_hexatonic_C.png (accesat la 18.01.2014)

http://virtualpiano.net/

ORATORIUL RELIGIOS
ASPECTE UNIVERSALE ŞI NAŢIONALE

Dr. **Daniela Doroşincă**

Filarmonica de Stat *Moldova* Iaşi

Abstract: The oratorio, a big musical style, with religiouse or humanism subject, written for vocalists, chorus and orchestra, developed in the same time with opera starting with XVII century, like form of religiouse music.
Starting from the simple religiouse imns sing of the dialouge to a folk sang, evoluated to big stories who need it, evangelist or *historicus* getting to ecclesiastical drams presented like a concert. By centuries the oratorio, passed all the musical ages, borrowing forms and procedees from different tips and influenced them. It likes with cantata and with recitative opera, aria and chorus, but it different of opera by the absence of action stage. From symphonic type take the *ouverture*, *fugue*, *passacaglia* and principle itself, and in terms of arhitecture and of the structure of harmonic orchestral the oratorio belongs to the pre-classical music, classic, romantic, modern and contemporary.
Keywords: oratorio, evangelist, religious, historicus, ecclesiastical, polyphony.


ratoriul este un gen muzical de mari dimensiuni, cu subiect religios sau laic, scris pentru solişti, cor şi orchestră ce înglobează ca forme muzicale recitativul, arioso-urile şi ariile, corurile, interludiile orchestrale şi acompaniamentul orchestral, iar din punct de vedere al scriiturii, îmbină polifonia cu omofonia.

Oratoriul s-a dezvoltat odată cu opera începând din secolul al XVII-lea, ca formă a muzicii religioase, dar originea lui este mai veche, încă din secolul al XV-lea. În bisericile şi mănăstirile din Italia erau povestite credincioşilor în timpul postului fragmente din scriptură. Combinarea *laudelor* care expuneau textul din Biblie cu poveştile moralizatoare a ajutat la formarea oratoriului. Cu timpul, aceste *laude* au luat forma unui dialog cântat de două coruri, asemenea cântării antifonice. De asemenea, odată cu naşterea operei şi cu fixarea tehnicilor de compoziţie se încearcă introducerea monodiei acompaniate şi în oratoriu, fapt ce s-a dovedit a fi de bun augur.

Odată cu instituirea Reformei, biserica catolică a trebuit să-şi consolideze poziţia şi astfel s-a format o reuniune denumită *Congregazione dell'oratoria*[62] care avea rolul de a întări

---

[62] Gheorghe Merişescu, *Curs de istoria muzicii universale*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1964, pp. 111-115.

doctrina bisericii catolice. Adunările aveau loc într-o sală denumită *Oratoria* de unde şi denumirea de *oratoriu*.

Pornind de la simplele imnuri religioase cântate după principiul dialogului pe o melodie de provenienţă populară, s-a evoluat spre istorisiri mai ample, care necesitau şi un povestitor, evanghelist sau *historicus*, ajungându-se până la drame *bisericeşti* prezentate sub formă de concert.

Din punct de vedere al subiectelor, primele oratorii – provenite din simple imnuri dezvoltate cu timpul – constau în reprezentări scenice ale unor idei, simboluri sau personaje biblice. Din secolul al XVII-lea ele vor avea ca subiecte teme biblice preluate din Vechiul şi Noul Testament, în care sunt relatate viaţa unor personaje biblice, a unor sfinţi, anumite evenimente sau pur şi simplu subiecte ce includ morala creştină.

De-a lungul veacurilor oratoriul a parcurs toate epocile muzicale şi va împrumuta forme şi procedee din diferite genuri, influenţând la rândul lui pe acestea. Prin recitativ, arie şi cor acesta se aseamănă cu cantata şi cu opera, dar se deosebeşte de operă prin absenţa acţiunii scenice. Din genul simfonic preia uvertura, fuga, *passacaglia* şi principiul însuşi. Din punct de vedere arhitectonic şi al structurii armonico-orchestrale, oratoriul aparţine muzicii preclasice, clasice, romantice, moderne şi contemporane occidentale. Din punct de vedere al materialului muzical tematic, oratoriul religios îşi are izvorul în muzica gregoriană şi în coralul protestant, dar cu influenţe şi din muzica populară occidentală[63].

Ca structură, oratoriul se cristalizează în timp, plecând de la prima lucrare a lui Emilio de Cavalieri – *La representatione de anima e di corpo*[64] prezentată în anul 1600 şi alcătuită din arii, recitative, coruri şi acompaniament instrumental (preludii şi interludii). O contribuţie importantă o aduce Giacomo Carissimi care introduce în oratoriu povestitorul – *historicus*, cu rol de a povesti acţiunea, în timp ce corul fie comenta, fie avea rolul de a descrie anumite momente din cadrul acţiunii. El s-a dedicat creaţiei de oratorii în limba latină, printre care amintim: *Judecata lui Solomon*, *Baltazar*, *Iefta* etc. Ceea ce aduce nou Carissimi este rolul epic al recitatorului în care subiectul povestit este conturat în stil *recitativ*, naraţie încredinţată uneori şi anumitor personaje sau partidelor corale.

Deşi la început oratoriul s-a păstrat în limite religioase, spre jumătatea secolului al XVII-lea încep să apară tendinţe de a introduce subiecte laice, formându-se astfel un amestec între cele două aspecte.

Compozitorii ce aparţin şcolii napolitane precum Allessandro Scarlatti, Allessandro Stradella, Gaetano Greco ş.a., scriind opere şi oratorii ajung să amestece procedeele de compoziţie

---

[63] Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967, p. 256.
[64] Nicolae Gâscă, *Interpretarea muzicii corale*, Iaşi, Editura Junimea, 2004, p. 150.

de la un gen muzical la altul. Aceştia dau o mai mare importanţă părţilor instrumentale şi ansamblurilor vocale ducând, către un stil muzical mai fin şi la o expunere mai solemnă a acestor creaţii.

Datorită unor compozitori italieni precum, Antonio Caldara sau Givanni Batistta, oratoriul va pătrunde şi în Germania, mai ales la Viena unde *va fi înnobilat cu un nou stil mult mai solemn*[65], plin de fast, datorită condiţiilor sociale deosebite, cu uverturi mai ample şi orchestraţie bogată, cu coruri polifonice solemne.

Un alt compozitor care a avut un rol important în dezvoltarea genului oratoriu este Heinrich Schutz, compozitor german care a activat în secolul al XVII-lea, elev al şcolii veneţiene al lui Monteverdi, autor de *pasiuni* şi *simfonii* sacre. Cele mai importante creaţii ale sale de gen (cinci la număr) sunt oratoriile: *Die Sieben Worte Christi am Kreutz* (*Cele şapte cuvinte ale lui Hristos pe cruce*) scrisă în 1645, *Historia der Geburt Jesu Christi* (*Oratoriul de Crăciun*) şi trei *Passiuni* (după Luca, Ioan şi Matei) acestea din urmă scrise între anii 1664-1666. Dacă în primele două lucrări compozitorul creează o muzică cu sonorităţi ample (solişti, cor, ansamblu instrumental, bas continuu) în cele trei pasiuni este valorificată melodia pură cu elementele sale expresive, fără orchestraţii complexe. În acestea se observă o *simbioză între tradiţia corală germană şi dramatismul italian*[66], între scriitura polifonică şi cantabilitatea monodiei.

Cea mai importantă desăvârşire a acestui gen o realizează Georg Fr. Händel. Dramatismul conţinutului muzical şi al structurii formale, îmbinarea stilului armonic cu cel polifonic, investirea corului ca fiind cel mai important element al întregii desfăşurări muzicale, prezenţa formelor de coral, motet polifonic, madrigal, cor dublu polifonic şi fugă sunt cele mai importante contribuţii aduse de compozitor acestui gen muzical.

Primele sale creaţii sunt oratoriile *Esther*, *Athalie* şi *Deborah* (1739), scrise pe texte ale Vechiului Testament, care deschide seria marilor oratorii dramatice. În acelaşi an scrie lucrările *Saul* şi *Israel în Egipt*, structurate, ca toate celelalte, în trei părţi denumite *acte*, din primul oratorio rămânând (până astăzi) *marşul funebru* (*Dead march*), care se intonează la ceremoniile funerare engleze, iar din al doilea, o epopee corală amplă structurată în două părţi, cu puţine momente solistice, cu subiecte preluate din evenimente istorice extrase din Biblie.

Oratoriul *Messiah*, lucrare care i-a adus multă faimă compozitorului, este scris în 1742 şi are ca subiect evenimente din viaţa lui Iisus, deci din Noul Testament. Dramaturgia bazată pe acţiune

---

[65] Ioana Ştefănescu, *O istorie a muzicii universale*, vol. I, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1995, p. 214.
[66] *Idem.*

este înlocuită cu *reflecţii ale psihologiei mulţimii*[67], ceea ce a condus la crearea unor meditaţii muzicale în care nu mai sunt reprezentate personaje, ci idei ce subliniază anumite momente. Sentimentul de *nădejde* străbate ca un fir roşu întreaga lucrare, iar punctul culminant îl constituie corul *Halleluiah* din finalul părţii a doua, cu o scriitură strălucitoare şi plină de vervă.

O altă etapă creatoare aduce în prim-plan oratoriile: *Samson*, *Semele*, *Joseph*, *Herakles* şi *Balthazar*, cu subiecte din istoria biblică, lucrări care nu au reuşit să se impună.

O creaţie reuşită este oratoriul *Judas Maccabaeus*, cu o tematică istorică preluată din Vechiul Testament, care redă lupta pentru libertate a poporului evreu transpusă în partitură prin acordarea unui rol important corului (ce reprezintă personajul principal) şi care porneşte de la intonaţii funebre în debutul lucrării, mergând apoi la marşurile sau *jubilaţiile* corale din final.

Alte creaţii importante ale acestui gen sunt oratoriile: *Alexander Balus*, *Susanne*, *Salomon, Theodora şi Jephta*, majoritatea scrise pe subiecte din Vechiul Testament, doar *Theodora*, ca şi *Messiah*, are o tematică preluată din Noul Testament.

Din punct de vedere strict muzical, creaţia de oratorii a lui Händel porneşte de la simplul cântec protestant, de la melodiile germane, de la ariile italiene şi *merge* până la marile fugi corale, în care foloseşte cele mai variate tehnici de scriitură polifonică cu elemente provenite din structura motetului, a madrigalului, a cântecului religios anglican pe care le combină cu structuri omofone şi procedee preluate din opera italiană – recitativ, *arioso* coral, arii corale. Gândirea polifonică a compozitorului se reflectă în virtuozitatea vocală bazată pe principiul *imitaţiei*, în care forma de *fugă* joacă un rol decisiv şi pe tehnica *variaţiei* în care sunt prezente *passacaglia* sau *ciaccona*. Alături de compozitorul italian Carissimi, şi Händel investeşte corul cu rol principal în acţiune, dar spre deosebire de primul, unde oratoriile sunt gândite în spirit religios, cel de-al doilea îmbracă subiectele biblice într-un dramatism cu implicaţii laice.

Un alt mare compozitor care a abordat genul oratoriului religios este Johann Sebastian Bach cu cele trei oratorii: *Oratoriul Înălţării, Oratoriul de Paşti* şi *Oratoriul de Crăciun*, ultimul fiind cel mai des interpretat, dar şi patru *Pasiuni,* dintre care *Johannes Passion* şi *Mätthaus Passion* sunt cele mai cântate. Toate aceste lucrări au ca subiecte evenimente din Noul Testament – *Înălţarea*, *Patimile* şi *Naşterea Domnului*, precum şi texte evanghelice.

Oratoriul de Crăciun este o lucrare amplă vocal-simfonică scrisă în şase părţi şi destinată a fi cântată în cele trei zile ale Crăciunului. Povestea naşterii lui Iisus, rol ce revine evanghelistului, este uneori presărată cu intervenţii solistice ale unor personaje şi ale corului, ce reprezintă grupuri de magi sau păstori ş.a.m.d. Orchestra contribuie cu intonaţii strălucitoare în momentele în care este

---

[67] Ioana Ştefănescu, *O istorie a muzicii universale*, vol. I, *op. cit.*, p. 94.

preamărit evenimentul cel mai important sau cu intonații descriptive deosebit de sugestive precum *Sinfonia* din debutul părții a doua. Majoritatea ariilor și corurilor sunt preluate din cantate create anterior, doar trei coruri și patru arii fiind nou create de compozitor în această lucrare.

Pasiunile sunt lucrările cele mai elaborate în care Händel a investit întreaga sa artă și știință muzicală. Ele sunt oratorii care au la bază texte din Evanghelie și cuprind momentele dinaintea răstignirii lui Iisus, moartea și îngroparea sa.

Johannes Passion este structurată în două părți, prima mai scurtă ca dimensiune, în care sunt prezentate momentele până la *lepădarea lui Petru*, iar a doua, de dimensiuni mult mai mari, cuprinde judecata lui Iisus de către Pilat, patimile, crucificarea și moartea.

Mätthaus Passion este structurată tot în două părți, dar mai echilibrate, fiecare fiind alcătuită din patru mari episoade: complotul și trădarea lui Iuda, Cina cea de taină, noaptea din grădina Ghetsimani și arestarea în prima parte; sentința și patimile, crucificarea și moartea în partea a doua. Lucrarea este amplă cu un ansamblu mare din care fac parte patru soliști, două coruri mixte și un cor de copii, precum și două orchestre în care sunt prezente instrumentele de suflat, cele de coarde, două orgi și basul continuu.

Rolul evanghelistului este de a povesti drama, narație executată în *stil recitativ*, iar personajele intervin pe parcurs, ilustrând momente și sentimente care se derulează în acțiunea lucrării. Poporul reprezintă personajul colectiv ce are o dublă atitudine, și anume, sentimentul de ură și cel de compătimire distribuite celor două coruri.

Orchestra deține un rol important în a pregăti momentele importante din diferite scene sau arii. De asemenea dezvoltă teme ce corespund anumitor imagini și comentează acțiunea prin travalii simfonice specifice momentelor. Muzica acestei lucrări, în comparație cu cea de dinainte, este mult mai interiorizată, mai lirică, creând sonorități de o adâncă meditație. În această lucrare se regăsesc intonații arhaice ale cântării gregoriene, ale coralelor protestante, unde muzica populară are un rol important, îmbinându-se cu elemente renascentiste, precum *recitativul* și *aria* din stilul monodiei acompaniate *într-o concepție polifonică condusă de conștiința armonică, de experiența orchestrației și a construcție*[68].

În clasicism, compozitorul care a promovat acest gen muzical este Joseph Haydn. De la acesta au rămas două oratorii, *Creațiunea* și *Anotimpurile*, lucrări ce se cântă și astăzi, ultimul fiind de factură laică.

Creațiunea relevă începuturile lumii create de puterile divine, în care (la început) se prezintă imaginea haosului transpusă în muzică prin sonorități pline de incoerență, cu frânturi melodice și

---

[68] Ioana Ștefănescu, *O istorie a muzicii universale*, vol. I, *op. cit.*, p. 471.

intonaţii tonale ambigue. Trecerea de la întuneric la crearea luminii se realizează prin afirmarea acordului Do major, după care compozitorul creează o muzică cu sonorităţi clasice. Lucrarea este structurată în trei părţi. În primele două, compozitorul cântă natura cu toate elementele sale, plantele, animalele, iar la finalul părţii a doua creează o fugă dublă pe cuvântul *aleluia*. Cea de-a treia parte aduce în plan principal omul cu manifestările lui, personaje precum, Arhanghelii Raphael şi Gavriil, îngerul Uriel, Adam şi Eva.

Din punct de vedere al scriiturii, se îmbină polifonia tradiţională cu armonia clasică. De asemenea, sunt prezente *Aria da capo*, precum şi paginile corale, dar mai ales cele orchestrale, unde subiectul sacru capătă o viziune mai lirică, subiectivă şi profană.

Oratoriul *Anotimpurile* este structurat de compozitor în patru părţi ce corespund celor patru anotimpuri, fiind o lucrare laică fără implicaţii spirituale. Muzica este descriptivă, plină de scene pastorale ce oglindesc viaţa omului pe parcursul unui an, fără o dramaturgie profundă cum ne-au obişnuit celelalte lucrări de gen. Scris pentru solişti – ce întruchipează trei personaje: Simon, Hanna, şi Luca, ansamblu coral (care întruchipează ţărănimea satului) şi orchestră, lucrarea este construită pe melodii simple în care sunt prezente elementele onomatopeice, precum cântatul cocoşului sau evocarea fulgerului, a tunetului, din melodii şi ritmuri de dansuri populare, ajungându-se până la construcţii în formă de fugă scrise pentru cor dublu, cum este cea din finalul oratoriului.

Cu rădăcini adânci în cântecul şi dansul popular acest oratoriu se deosebeşte de cel religios şi dramatic-monumental al lui Händel printr-un nou concept, acela de *oratoriu liric, pastoral, descriptiv*[69].

În epoca imediat următoare, cea romantică, compozitorii care au abordat în creaţia lor genul oratoriului religios sunt: Felix Mendelssohn-Bartholdy (*Paulus* şi *Ellias*), Hector Berlioz (*Copilăria lui Christos*), César Franck (*Les Béatitudes*), Franz Liszt (*Christus* şi *Legenda Sfintei Elisabeta*).

Cele două oratorii ale lui Felix Mendelssohn-Bartholdy au tematică religioasă, primul povesteşte convertirea lui Saul, mai târziu Sfântul Paul, la creştinism şi pribegia lui prin pustiu, iar al doilea relevă gândurile şi acţiunile profetului care se regăsesc în Vechiul Testament. Ambele sunt construite, din punct de vedere sonor, pe o sinteză între moştenirea tradiţională preluată de la Bach, Händel şi din echilibrul muzical clasic, dar cu tendinţe de factură romantică, cu arii şi coruri de mare amploare melodică, cu pagini simfonice ce îmbracă întreaga expunere biblică[70].

---

[69] Ioana Ştefănescu, *O istorie a muzicii universale*, vol. II, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996, p. 101.

[70] Ioana Ştefănescu, *O istorie a muzicii universale*, vol. III, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1998, pp. 116-117.

În Franţa, lucrarea lui Hector Berlioz *Copilăria lui Iisus* este precedată de forme austere ale oratoriului religios preluate din creaţia lui Cesar Franck şi Vincent d'Indy, unde sunt prezente *leitmotiv*-ul şi melodia medievală gregoriană.

Oratoriul *Copilăria lui Iisus* este inspirat din Biblie şi este dominat de o simplitate expresivă în care sunt prezente intonaţiile arhaice, cu o structură tripartită în care componenţa ansamblului interpretativ este tradiţională – solişti, cor şi orchestră, cu prezenţa recitatorului şi nu în ultimul rând cu trăsături romantice programatice specifice perioadei muzicale din care compozitorul face parte. Fiecare tablou are câte un titlu programatic: *Visul lui Irod*, *Fuga în Egipt*, *Odihna Sfintei familii*, *Sosirea în Sais*. Muzica este când dramatică, când pitorească sau evocatoare, cu momente de dansuri exotice şi cu un limbaj muzical în care stilul imitativ-polifonic se întrepătrunde cu stilul recitativ sau cu cel omofon-armonic[71].

César Franck scrie oratoriul *Les Béatitudes* (*Fericirile*) în 1879, pentru solişti, cor şi orchestră, structurat în opt secţiuni şi un prolog. Lucrarea este amplă, cu un conţinut expresiv profund în care compozitorul urmăreşte să redea forţa pe care o are binele asupra răului printr-o simfonizare masivă, o paletă de culoare *antitetică*[72], când întunecată, când luminoasă.

Cele două oratorii ale lui Franz Liszt, *Christus* şi *Legenda Sfintei Elisabeta* respectă tiparul ansamblurilor interpretative specifice genului, în care sunt prezenţi soliştii, corul şi orchestra, cu un limbaj muzical propriu compozitorului în care gândirea armonică lărgită cu trisonuri mărite, cu modulaţii enarmonice, cu cromatizări intense ale structurii melodice etc. determină *o nouă expresivitate*[73].

În secolul XX, modalităţile noi de limbaj muzical se concretizează în: oratoriile *teosofice*[74] ale lui Alexander Skriabin (exemplu *Prometeu*), *Simfonia psalmilor*, *Canticum sacrum* şi *Threni* de Igor Stravinsky, *Le Martyre de Saint Sebastien* de Claude Debussy, *Jeanne d'Arc au bûcher* de Arthur Honneger. Igor Stravinsky în *Simfonia psalmilor* şi Olivier Messiaen în *Trois petites liturgies de la présance divine*, compozitori ai muzicii moderne cu caracter religios, apelează în lucrările lor la un material muzical de inspiraţie medieval-occidentală.

Alte oratorii religioase din secolul XX sunt: *Proorocirile lui Isaia* de Bohuslav Martinu (1959), *Passio et mors domini nostri Jesu Cristi secundum Lucam* (Patimile şi moartea Domnului nostru Iisus Christos, după Luca) şi *Utrenia* (sau *Missa Rusă*) de Krzysztof Penderecki ș.a.

---

[71] Ioana Ştefănescu, *O istorie a muzicii universale*, vol. III, pp. 281-282.
[72] Vasile Iliuţ, *De la Wagner la contemporani*, vol. II, *Culturi muzicale naţionale în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1995, p. 122.
[73] *Ibidem*, p. 353.
[74] Vasile Tomescu, *op. cit.*, p. 256.

Pe plan național putem vorbi de oratorii religioase începând cu prima jumătate a secolului XX, când cel mai important exponent al acestui gen muzical, Paul Constantinescu, scrie cele două mari oratorii bizantine: *Patimile și Învierea Domnului* și *Nașterea Domnului*, ambele pentru soliști, cor și orchestră.

Până la el, creația vocal-simfonică era aproape inexistentă. Putem aminti aici *Cantata pastorală sau serbarea păstorilor moldoveni*, melodii transcrise pentru orchestră de Elena Asachi, *Triumful amorului* de Ioan Andreas Wachmann, apoi *Imnul agrarienilor* și cantata *Sentinela română* de George Stephănescu, balade istorice cu melos popular ale compozitorilor Iacob Mureșianu și Gheorghe Dima, cantata *Altarul mănăstirii Putna* de Ciprian Porumbescu.

Una dintre lucrările cele mai importante ca sursă didactică ar putea fi finalul *Simfoniei a III-a* de George Enescu în care compozitorul îmbină sonoritatea corală cu cea orchestrală.

Cu toate acestea Paul Constantinescu și-a creat singur un limbaj muzical adecvat resurselor care au stat la baza primului oratoriu românesc. Pe lângă experiența acumulată din cunoașterea practică și teoretică a muzicii psaltice și experiența creațiilor sale care au drept sursă de inspirație cântecul bizantin, compozitorul are ca model și marile oratorii ale lui Bach și Händel, dar și experiența ca dirijor al miselor lui Haydn, Mozart, Beethoven și Schubert.

Vasile Tomescu în cartea sa despre Paul Constantinescu arată câteva din trăsăturile importante ale acestor mari capodopere universale care l-ar fi putut influența pe compozitor în alcătuirea oratoriilor, arătând că: *La Händel distinsese meșteșugul evocării tablourilor de măreție epică, predilecția către îmbinarea ariei de virtuozitate vocală cu formele de esență populară, ... arta folosirii corurilor care redau monumentalitatea și dramatismul prin tehnica fugato și prin imitația liberă a vocilor. În* Pasiunile *lui Bach... văzuse modelul desăvârșit de tratare... dramatic-umană a suferințelor lui Crist.*

Până să scrie cele două mari lucrări, compozitorul a acumulat multe cunoștințe și a cercetat în amănunt, încă din studenție, culegeri și scrieri despre muzica bizantină și nu numai, cum sunt: *Irmologhion* sau *Catavasieru musicesc, Teoreticonul* și *Anastasimatarul* de Macarie, *Bazul teoretic* și *Spitalul Amorului* de Anton Pann, *Idiomelariu* de Dimitrie Suceveanu, multe rezumate ale unor lucrări: *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântarea bisericească* de Petre Vintilescu, *Études sur la musique ecclésiastique grecque* de L. A. Bourgoult Docoudray, extrase din armonizări gregoriene din *Cantilenes gregoriennes* (*Schola Cantorum*, Paris), *Cantiones sacrae* armonizate de J. Parisot, *Melodies Paschales* armonizate de Vincent d'Indy, rezumat din *Tratatul de psaltică* al lui B. Rebours, Amédée

Gastoué – *Traité d'harmonisation du chant grégorien sur un plan nouveau*, *Musicalische Formenlehre* de Stefan Krehl[75] ş.a.

Prima lucrare de acest gen este oratoriul *Patimile Domnului* de Paul Constantinescu, pentru solişti, cor şi orchestră, pe texte bizantine inedite din epoca medievală, descifrate, traduse şi orânduite de Ioan D. Petrescu, în prima lui variantă audiată la 3 martie 1946 sub directa conducere a lui George Enescu. Datorită unor neînţelegeri apărute între cei doi importanţi creatori ai acestei vaste lucrări, compozitorul a fost nevoit să reelaboreze lucrarea, în noua versiune oratoriul numindu-se *Patimile şi Învierea Domnului*, oratoriu bizantin de Paşti pentru solişti, cor şi orchestră.

În cea de-a doua versiune scrisă în anul 1946, oratoriul este structurat în patru părţi şi cuprinde ca acţiune momentele *Calvarului*, *Morţii*, *Îngropării* şi *Învierii*. Temele muzicale psaltice sunt extrase din culegeri şi din cântările diferiţilor psalţi şi compozitori precum: Petre Efesiu (*Syntomon Doxastarium* – Petru Lampadoriu, 1820), Macarie Ieromonahul (*Irmologhiu, Katavasier*), Dimitrie Suceveanu (*Idiomelariu, Prohodul*), Nifon N. Ploieşteanu *(Carte de muzică bisericească*), *Culegere de cântări religioase* compuse de Macarie, Anton Pann şi alţi autori, Ion Popescu-Pasărea (*Cântarea Triodului*), Stupcanu (*Anastasimatar*), alte alcătuiri muzicale ale lui Filotheiu sîn Agăi Jipăi şi Petru Peloponesianu, precum şi *Prohodul* într-o sinteză a cântărilor lui Filothei, Macarie, Gavriil Musicescu şi Nifon Ploieşteanu.

Privind în ansamblu, lucrarea este o sinteză a mai multor izvoare muzicale în care se recunosc diferite epoci şi stiluri specifice fiecărui creator de melodii, pornind de la sonorităţile cele mai elementare, arhaice, bizantine şi mergând până la desfăşurări melodice asemănătoare celor de construcţie occidentală. Se observă astfel o sinteză a trei mari factori: *original* (prin prezenţa intonaţiilor arhaice bizantine, a melosului psaltic şi a celui popular), *clasic* (prin abordarea genului propriu-zis) şi *modern* (prin viziunea de ansamblu a tuturor factorilor ce concurează la alcătuirea acestei lucrări).

Melodia este structurată pe sonorităţi autentice, originea fiind subînţeleasă, dar fără a se *confunda cu originalul*[76].

Recitativul este creat de compozitor, acesta depăşind viziunea clasică, dar şi psalmodia bizantină printr-un ambitus mai larg, prin bogăţia cadenţelor, prin formule ritmice complexe şi prin păstrarea pe un plan adecvat a melodiei în raport cu textul, ea păstrându-şi strălucirea în momentele de arii sau coruri.

În ceea ce priveşte armonia, în lucrare se întrepătrund, atât concepţia tradiţională occidentală, cât şi specificul modal al melodiilor. Principiile după care compozitorul se ghidează în

---

[75] Vasile Tomescu, *op. cit.*, pp. 253-254.
[76] *Ibidem.*, p. 284.

alcătuirea unei armonii cu specific propriu sunt alegerea modurilor după structura lor expresivă şi combinarea anumitor microstructuri din interiorul acestora în funcţie de cerinţele expresive ale diferitelor episoade, organizarea muzicală pe baze tetracordale în diferite combinaţii şi, nu în ultimul rând, întrepătrunderea armoniei pe verticală cu discursul polifonic aflat pe orizontală din care rezultă un contrapunct modal liber în care se regăseşte atât poli-melodia cât şi monodia.

Orchestra are rolul de a susţine discursul vocal-coral, de a sublinia anumite momente mai expresive şi de a face legătura între principalele episoade ale lucrării. Momentele de sine-stătătoare sunt fie mici preludii cu rol introductiv, fie interludii care fac legătura între diferite momente, fie au rol concluziv în finalurile actelor muzicale. Acompaniamentul recitativelor se realizează discret cu sonorităţi de coral, iar în celelalte momente completează şi susţine discursurile vocale.

Din punct de vedere al organizării arhitectonice, se îmbină formele libere ale monodiei cu forme mai organizate precum lied-ul, rondo-ul şi variaţia.

Oratoriul de Crăciun, *Naşterea Domnului*, pentru solişti vocali, cor şi orchestră, compus de Paul Constantinescu este a doua mare lucrare de acest gen, după oratoriul de Paşti, *Patimile şi Învierea Domnului*, a aceluiaşi compozitor.

Izvoarele muzicale care stau la baza lucrării sunt din *Irmologhionul* lui Macarie şi Anton Pann, *Idiomelarul* lui Dimitrie Suceveanu, *Anastasimatarul* lui Stupcanu şi Ştefanache Popescu, *Catavasierul* după Popescu-Pasărea, *Liturghierul* de Popescu-Pasărea, un vechi manuscris muzical grecesc datat din secolul al XVII-lea şi culegerea de colinde întocmită de George Breazul.

Lucrarea foloseşte texte din Evanghelie în alternanţă cu texte ale cântărilor propriu-zise din practica de cult, împreună cu melosul specific. Evangheliile după Luca şi Matei au constituit sursa principală a textelor din oratoriu. Textele corurilor, ariilor şi părţilor solistice corespund cântărilor din perioada Crăciunului sau a altor sărbători de peste an, cum sunt *Sedelna – De frumseţea fecioriei tale, Catavasia – Nu pricep curată* şi *Podobia – Minune prea mare*, cântări care se pliază perfect pe subiectul lucrării şi care au un rol important în desfăşurarea amplului poem.

Lucrarea este gândită ca un amplu imn de slavă structurat în trei părţi: *Buna Vestire*, *Naşterea* şi *Magii.*

Prima parte debutează cu *Axionul Bunei Vestiri* pe o melodică preluată din *Irmologhionul* lui Macarie pe care compozitorul a încadrat-o în măsură de 4 timpi, fără apogiaturi şi fără anumite melisme, cu schimbarea unor intervale cu scopul de a realiza firesc modulaţiile, dar şi cu schimbarea unor cadenţe interioare.

Introducerea orchestrală este scrisă pe tonul Si, iar melodia afirmă modul locrian în primul episod. Mai departe, în episodul al doilea, trece în modul ionic, păstrând sonoritatea diatonică, iar la cor, compozitorul realizează un contrapunct de trison-uri paralele care mai apoi evoluează liniar. Cel de-al treilea episod modulează în Mi bemol, pe un *fugato* la cor cu impuls de triolet, în timp ce

la orchestră se *merge* pe tehnica *isonului*. Desfăşurarea corală capătă sonorităţi măreţe mai ales în momentele de diviziuni vocale, în care se disting momente polifonice bogate în vocalize cu modulaţii intense.

În scena următoare apar primele personaje: Evanghelistul, corul de femei şi îngerul Gavriil, care subliniază momentul *Bunei Vestiri* (Luca I, 26-28, Matei I, 21). Tenorul are o linie melodică de tipul recitativului cu momente *recto-tono* specifice povestirii, recitativ care se păstrează şi în cazul corului de femei ce închipuie soborul care îl însoţeşte pe Gavriil, a cărui linie melodică este de tipul *arioso*-ului, melismatică şi cu un motiv caracteristic de cvartă micşorată. Linia melodică corală este preluată din *Slava la Buna Vestire* pe glasul V, din *Idiomelarul* lui Dimitrie Suceveanu, cu uşoare modificări prin eliminarea înfloriturilor, a secundei mărite şi a tehnicii improvizatorice.

Anunţul naşterii este subliniat instrumental prin semnale diatonice, secţiunea recitată încheindu-se pe acordul lui sol la care s-a ajuns prin cadenţe modale cu sonorităţi ionice. Aria Fecioarei Maria distribuită vocii de alto solo este o melopee cu structură **A Av B** subordonată structurii neversificate a textului, un acompaniament monodic cu sonorităţi subtile, sensibile, în nuanţe mici de *pp*.

Urmează o pagină corală de maximă delicateţe *Sedealna de la utrenie – De frumseţea fecioriei tale*, preluată din *Anastasimatarul* lui Stupcanu, pe glasul III şi transfigurată aici de compozitor într-o odă de un lirism accentuat, scrisă exclusiv *a capella dolcissimo espressivo*.

Partea a doua a oratoriului începe din nou cu o introducere instrumentală expusă în *fugato*, inspirată din punct de vedere melodic din *Stihira ceasurilor împărăteşti*.

Mai departe, este expusă *Cântarea ceasului I*, stihul I, care se naşte din două izvoare ale glasului VIII, de la Anton Pann şi Suceveanu, ca *o melopee asemenea unei broderii nesfârşite care pendulează în jurul tonicii mi bemol*[77] *şi re*, acompaniată instrumental cu sonorităţi diatonice şi cantabile. A doua parte a cântării este un motet polifonic modal ce se desfăşoară pe o paletă modulantă de la tonica mi bemol la mi natural ionic şi din nou la tonică. Urmează primul cvartet vocal *Catavasie la Întâmpinarea Domnului* pe o Temă expusă în glasul III preluată de la Ion Popescu-Pasărea, din *Catavasierul* lui Dimitrie Suceveanu, prelucrată de compozitor într-o organizare ritmică alternativă şi o scriitură contrapunctică. În ultima secţiune a cvartetului se reia melodia de către basul solist, cu imitaţii şi secvenţe la celelalte trei voci solistice, demne de marile oratorii clasice, păstrând totodată ethosul arhaic bizantin.

În *Catavasia la Naşterea Domnului*, cântare de laudă inspirată din *Irmologhionul* psaltului Macarie şi din Ştefan Popescu (*Catavasierul* lui Popescu-Pasărea), compozitorul foloseşte tehnica

---

[77] Vasile Tomescu, *op. cit.*, p. 296.

isonului şi a *unisonului*, cu o evoluţie ritmică sacadată, cu broderii ornamentale de cvinte paralele la orchestră. Scena relatează vestirea de către păstori şi imnul de slavă al îngerilor care ne duc cu gândul la *Oratoriul de Crăciun* de Bach sau la *Creaţiunea* de Haydn.

Pe o metrică de 6/8 împrumutată din muzica clasică, pe care *suflătorii* intonează semnale onomatopeice, se pregăteşte monologul evanghelistului, cu o structură melodică apropiată de *arioso* încadrată în măsura de 2/4. Îngerul Gavriil preia discursul adresându-se păstorilor, pe o structură melodică de recitativ ce aminteşte, prin cvarta micşorată, de intonaţiile specifice ale personajului.

Intonaţiile sclipitoare care urmează la orchestră pregătesc momentul coral-simfonic din *allegro moderato*, cu sonorităţi triumfale de slavă. Corul mixt evoluează alternativ, două câte două voci, în *unison* sau antifonic, în recitativ sau secvenţe melodice cu ritmuri punctate în momentul *Osana*. Momentul muzical este inspirat dintr-un vechi manuscris grecesc din secolul al XVII-lea, cu o linie melodică în care terţa este oscilantă, cu o încheiere maestoasă şi solemnă dată de sonoritatea majoră şi ritmul punctat, caracter adecvat cântării *La soborul Preasfintei Născătoare*.

Lucrarea continuă cu o pagină corală de colind în care compozitorul închipuie drumul păstorilor care merg spre Vitleem, cu o scriitură de *fugato* pe o Temă de colind cu parfum folcloric.

Cântarea *La Stihoavnă*, preluată de la Suceveanu şi A. Pann, este caracterizată printr-o mare simplitate, scrisă coral-monodic şi cu ample figuraţii în acompaniament, pe o sonoritate în care predomină centrul Mi bemol.

Ultimele două cântări din partea a doua, legate prin două recitative ale evanghelistului, sunt scrise, prima *a capella*, fiind un motet de o simplitate melodică în care se regăsesc intonaţiile *Podobiei Minune prea mare* în glasul III din *Anastasimatarul* lui Stupcanu, iar a doua *Condacul naşterii*, o sinteză realizată din Anton Pann (*Irmologhion*- glasul III), Stupcanu (*Podobie* – glasul VIII) şi Dimitrie Suceveanu (*Condac* – glasul III) cu momente de *unison* şi notă-contra-notă, specifică scriiturii de coral. Sfârşitul părţii a doua reuneşte întregul ansamblu vocal-orchestral într-un amplu dialog antifonic pe cuvântul *aliluia*, în care cvartetul vocal şi corul, acompaniaţi orchestral, afirmă o pagină muzicală concluzivă de mare strălucire sonoră, asemănătoare celei din *Oratoriul* lui Händel.

Partea a treia debutează cu un recitativ al evanghelistului care povesteşte venirea magilor la Ierusalim şi *Corul magilor* expus *fugato* dinamic şi în acelaşi timp solemn.

Troparul naşterii continuă corul magilor, fiind bazat pe cântarea lui Dimitrie Suceveanu pe glasul IV şi pe colindele 1 şi 2 din culegerea de colinde a lui George Breazul, este gândit de compozitor în manieră responsorială la trei voci.

După fragmentul luminos şi strălucitor expus mai sus urmează o pagină muzicală complexă, în care mânia şi vicleşugul lui Irod, susţinut de arhierei şi cărturari, domină prin atmosfera *pesante* şi prin efectele sonore ale acompaniamentului în care întâlnim mişcări melodice învolburate,

secvenţe dramatice, *sforzandi*, *glissandi* ş.a. Corul bărbătesc în care este arătată răutatea lui Irod are sonorităţi cu specific popular şi un ritm sacadat, cu multe pauze scurte, de expresie, ce creează tensiuni muzicale pronunţate.

Corul arhiereilor şi cărturarilor, scris în tempo *Allegro*, este de factură modală, un locric diluat, cu paralelisme şi elemente fluctuante, precum şi un recitativ cu melisme ce creează stări emotive profunde.

Aria basului solo, inspirată din *Stihirile ceasurilor împărăteşti* (ceasul al 9-lea din Suceveanu, *Idiomelar*, glasul III; A. Pann, *Dosaxtar*, glasul VII), are trăsături modale des întâlnite în această lucrare: locric cu sensibilă în prima frază, octavă micşorată, care redă o stare de tulburare.

Cvartetul solistic *Slujba naşterii*, încadrat de două recitative ale evanghelistului, este un imn inspirat din cântarea *La litie*, de Suceveanu, din *Idiomelarul* pe glasul V şi construit contrapunctic în stilul madrigalului, acompaniat serafic cu intonaţii lirice de celestă, harpă şi coarde.

Finalul este construit de compozitor pe un melos bizantin al *Catavasiei naşterii* (Popescu-Pasărea, *Catavasier*, glasul I; Anton Pann, *Irmologhion*) cu un traseu melodic ce evoluează treptat spre un punct culminant, atât pe plan emoţional, cât şi în planul construcţiei muzicale.

În ansamblu, pornind de la izvoarele tradiţiei din care transpar urmele psalţilor şi folcloriştilor, transformate după cerinţele dramatice muzicale, s-a obţinut un material muzical alcătuit după legile arhitectonice şi modal-armonice ale compozitorului. Discursul muzical al oratoriului este construit pe dezvoltarea unei polifonii modal-lineare, configurată prin afirmarea pe mai multe planuri tonale a melodiei, prin procedee desprinse din însăşi structura sa: *ison*, monodie, imitaţie, *fugato*, poli-melodie. Din punct de vedere armonic, se observă o sinteză între armonia clasică şi cea modală. Orchestraţia şi momentele orchestrale propriu-zise sunt subordonate aparatului vocal-coral, dar se remarcă prin omogenitate timbrală, cantabilitatea melodiei, sugestivitate plastică (clopote, celestă, harpă), dar şi prin apropierea ca sonorităţi de anumite genuri, precum cel al cvartetului vocal-coral.

Pe lângă aceste două mari contribuţii ale compozitorului Paul Constantinescu la dezvoltarea genului oratoriului religios românesc, nu găsim alte creaţii care să întregească repertoriul muzical de această factură. S-au scris oratorii, dar nu cu subiect religios, ci cu tematică istorică, populară, socială şi nu păstrând structura clasică, ci fuzionând cu alte genuri precum: cantata, balada, poemul, opera ş.a.

BIBLIOGRAFIE

ANGHEL, Irinel – *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, București, Editura Muzicală, 1997

COSMA, Viorel – *Muzicieni români (Lexicon biobibliografic)*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1970

FIRCA, Clemansa Liliana – *Direcții în muzica românească. 1900-1930*, București, Editura Academiei Române, 1974

GÂSCĂ, Nicolae – *Interpretarea muzicii corale*, Iași, Editura Junimea, 2004

ILIUȚ, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, vol. II, (*Culturi muzicale naționale în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*), București, Editura Muzicală, 1995

MERIȘESCU, Gheorghe – *Curs de istoria muzicii universale*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1964

ȘTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale*, vol. I-IV, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995

TOMESCU, Vasile – *Paul Constantinescu*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1967

TOMESCU, Vasile – *Profiluri de creatori: Paul Constantinescu*, în rev. *Muzica*, nr. 2, București, 1964

VANCEA, Zeno – *Opera muzicală a lui Paul Constantinescu*, în *Studii și cercetări de Istoria Artei*, București, 1966

*** *Dicționar de termeni muzicali*, Academia Română, Institutul de Istoria Artei – George Oprescu, București, Editura Enciclopedică, 2008

CONSIDERAȚII ASUPRA UNEI DISCIPLINE CONTROVERSATE INTERPRETAREA MUZICALĂ ÎN LUMINA CERCETĂRILOR ACTUALE

Conferențiar univ. dr. **Veronica Gaspar**
Universitatea Națională de Muzică, București

Abstract: The followings aim at sharing the author's experience concerning the recent tendencies in the investigation of the music performance, issued from the attendance of more than 50 international meetings, highlighting especially the relationship between performance and theoretical analysis. It appears that the technological acquirements as the magnetic resonance imaging (MRI) used in the Cognitive Sciences about music would rather increase the disparity between analysts and practitioners. The scepticism of the performers toward theory – traditional or modern – is investigated also by an informal local survey conducted among young performers, students and recent graduated compared to middle-aged performance teachers. The answers are outlining a trend to criticize the traditional theoretical curricula as it can be found in the music schools in Romania, the mature respondents desiring improvement while the young are rejecting them for the most part. As for the newest analysis techniques, most part of the Romanian musicians are ignoring them, yet the young people seem to be more interested about. From the opposite perspective, the recent researches in musical performance seem to dispense with the performers' experience, expectations or points of interest, especially the Cognitive Sciences studies paradoxically entailing researchers from various domain fields but the performance itself. A succinct revelation of the main incongruities found in the actual analyses on performance might not entirely elude some interesting outcomes that the performers might benefit from.
Keywords: Musical performance, musical analysis, Cognitive Sciences, musical brain.

Prezentul studiu încearcă a sistematiza și comunica muzicienilor români informația și experiențele dobândite de autoare în ultimii 12 ani de frecventare a peste 50 de întâlniri internaționale (conferințe, mese rotunde, congrese, seminare etc.) în diferite părți ale lumii (Anglia, Austria, Australia, Belgia, Coreea, Germania, Italia, Japonia, Marea Britanie, Norvegia, Noua Zeelandă, Olanda, Serbia, Slovenia, Spania, Ungaria). O mare parte a acestor întâlniri a avut ca tematică explicită interpretarea muzicală. Mă refer în primul rând la congresele anuale orgnizate de EPTA[78] (European Piano Teachers' Association) sau WPTA (World Piano Teachers' Association) dar și la alte congrese internaționale la care am fost invitată. Dintre acestea menționez: *ISPS – International Symposium on Performance Science* The National Institute of Creative Arts and Industries, The University of

[78] 1999 Tromsø, Norvegia, 2000 Budapesta, Ungaria, 2002 Namur, Belgia, 2003 Graz, Austria, 2009 Praga, Republica Cehă, 2010 Ljubljana, Slovenia etc.

Auckland & Centre for Performance Science & Royal College of Music, London 15-18 decembrie 2009 Auckland, Noua Zeelandă, *The 10th International Conference on Music Perception and Cognition* (ICMPC 10), 25-29 august, Sapporo, Japonia, *28th World Conference of the International Society for Music Education*, 20-25 iulie 2008, Bologna, Italia, *International Conference The Reflective Conservatoire: Apprentices and Sorcerers?* Guildhall School of Music & Drama, 25-28 februarie 2006, Londra, Marea Britanie, *Seminar on The Musician's Act of Creation* Orpheus Institute, 23-24 aprilie 2009 Ghent, Belgia, *The Neurosciences and Music II - From perception to performance*, 5-8 mai 2005, Leipzig, Germania, *Musical Creativity in Culture and Mind*, Faculty of Music, University of Cambridge, 16 aprilie 2005, Cambridge, Marea Britanie, *ISME Seminar of the Commission for the Education of the Professional Musician: Preparing musicians*, Escuola Superior Musica Catalunya 5-9 iulie 2004, Barcelona, Spania, *Simpozionul Internațional de Semiotică, Music and Gesture* East Anglia University 28-31 august 2003, Norwich, Marea Britanie etc. Acestora li se adaugă documentarea existentă în publicațiile altor conferințe precum și discuții cu muzicieni ai universităților europene, americane și asiatice în cadru formal sau informal cu prilejul unor întîlniri de lucru sau colaborări.

Ca participant la mari foruri destinate discuțiilor asupra muzicii, mărturisesc că nu odată am simțit un sentiment dublu de izolare; în primul rând, ca român, dar și ca interpret – de cele mai multe ori personaj central al discuțiilor dar aproape niciodată din perspectiva sa, ci al altor specialități. În ceea ce privește statutul de român, mă grăbesc să menționez că acest lucru nu este valabil pentru întrunirile compozitorilor sau ale etno-muzicologilor unde se poate vorbi de o prezență românească, modestă numeric, dar existentă. Interpretul însă, sau profesorul de interpretare muzicală (mai cu seamă cel trăitor în România, dar nu numai) este izolat sau se autoizolează de curentul internațional care privește specialitatea sa. Lipsa de interes a conaționalilor noștri pentru noile tehnici de analiză sau pentru deschiderile pe care Științele Cognitive le-au adus problematicii interpretării și receptării muzicale nu este un apanaj exclusiv românesc; ea se regăsește la majoritatea interpreților și profesorilor de profil din lume, cu excepția celor din țările Orientului Îndepărtat (Coreea de Sud, Japonia, China) care au prin educație, cel puțin mimarea interesului pentru noutate, precum și un imperativ îndelung înrădăcinat pentru auto-perfecționare.

Detaliind din perspectivă emică[79] atitudinea interpreților față de teorie în general și față de ultimile unelte tehnologice cu care este analizată activitatea lor directă, putem constata în general o paletă de opinii și atitudini oscilând de la o indiferență mai mult sau mai puțin binevoitoare până la

---

[79] Termenul *emic* se referă la imaginea de sine a unei anumite categorii, fiind folosit îndeosebi în etno-muzicologie în opoziție cu termenul *etnic* (*cf.* Speranța Rădulescu, *Taifasuri despre muzica țigănească*, București, Editura Paideea, 2004).

respingere. Mai mult, există un curent de opinie *subjacent* după care teoretizarea nu doar că nu este utilă interpretului, ci chiar dăunătoare procesului de exprimare autentic. Acest curent pare a se întări pe măsură ce alte domenii de activitate iau tot mai în serios preocupările de cercetare asupra interpretării muzicale, exprimate în ultimul deceniu în sute de lucrări și raporturi de cercetare. Astfel în prag de mileniu III se adâncește prăpastia dintre creatorii nemijlociți de expresie muzicală și comentatorii procesului într-un mod greu de prevăzut la începutul secolului trecut, când exista o anumită apropiere între muzică și cuvântul despre muzică.

Între 2010-2012 am făcut un sondaj informal având ca țintă studenții universităților de muzică și tineri absolvenți ai acestora. Întrebarea principală era simplă: *îți folosesc materiile teoretice (forme, armonie) la interpretarea muzicală*? În mod deliberat m-am ferit de un sondaj *ca la carte*, întrucât abordarea oficială ar fi dus cu certitudine la răspunsuri artificiale, confecționate după modelul acceptat ca *bun*. Mai mult, în cele mai multe cazuri am delegat colegi de-ai lor să le ceară părerea în cadru informal, întrucât prezența unui profesor ar fi putut intimida și duce tot la acele răspunsuri standard pe care vroiam să le evit. Rezultatele au scos la iveală o discrepanță mult mai mare decât anticipasem între interesele profesionale directe ale acestor tineri și curricula școlară. În cea mai mare parte a cazurilor, disciplinele teoretice nu prezentau vreun interes pentru problematica interpretării, cu excepții pentru armonie și forme. Totuși subiecții întrebați despre modul în care studiul formelor sau armoniei le poate folosi concret, se refereau mai ales la ajutorul pe acestea îl pot da la memorarea textului. Foarte puțini au considerat că aceste discipline pot oferi și o perspectivă nouă asupra expresivității și creativității. Niciunul nu a menționat vreo calitate studiului teoriei și solfegiului, sau de vreo legătură a acestuia cu interesele lor profesionale sau culturale.

Dezavantajul cel mai mare al unei anchete ascunse este dat de lipsa unor detalii semnificative asupra studenților; detalii care ar fi avut relevanță, cum ar fi, de exemplu, corelarea dintre opiniile lor și rezultatele profesionale. Nu rezultă că cei care resping teoretizarea sunt studenți mediocri sau slabi, iar cei care o acceptă sunt buni, dar nici contrariul acestei teze. Pe de altă parte, atracția sau respingerea unei discipline este de multe ori direct legată de felul în care aceasta se predă. Fiecare dintre noi a trecut prin experiența respingerii inițiale a unei materii școlare, dar care s-a dovedit ulterior a prezenta interes, în momentul în care s-a schimbat profesorul.

Ca reper comparativ, am adresat aceeași întrebare și unor profesori de instrument maturi. Rezultatele au fost cele așteptate; toți au afirmat că studiul materiilor teoretice sunt utile formării interpretului, dar toți de asemenea au considerat că felul în care acestea se întâlnesc în universități sau licee de muzică nu sunt deloc satisfăcătoare și nu furnizează profesorului de instrument nici măcar un ajutor minimal.

Alte întrebări, adresate ulterior anchetei informale de mai sus unui număr sensibil mai mic de participanți priveau Științele Cognitive, mai precis dacă sunt informați despre acestea și despre cercetările privind localizările reacțiilor creierului la stimulul muzical în timp real. O mare parte nici nu auziseră măcar despre ele. Odată lămuriți, în mare despre neuroimagistică și despre *harta muzicală* a creierului uman, răspunsurile au fost inversate: astfel studenții și profesorii tineri s-au arătat interesați și dornici de a afla mai mult, chiar și aceia care consideraseră că disciplinele teoretice sunt un balast inutil. În schimb, persoanele mature au arătat destul de puțină disponibilitate pentru cunoșterea mai susținută a domeniului și și-au menținut scepticismul privitor la relevanța sa pentru interpret. O altă categorie de chestionat ar fi trebuit s-o constituie interpreții maturi soliști sau membri ai orchestrelor ne-pedagogi. Numărul lor a fost însă prea mic, chiar și pentru un sondaj informal. Totuși, ca o curiozitate, menționez că răspunsul acestor puțini întrebați a fost aidoma cu cel al studenților și nu cu cel al colegilor de generație.

Așadar, aceste întrebări, fără rigorile unui chestionar și, în consecință și fără pretențiile unei anchete relevante sociologic au confirmat o anumită tendință a celor implicați în interpretarea muzicală de respingere sau de critică a intervenției teoretice în formarea artistului instrumentist. Vârsta celor chestionați a revelat pe de o parte preocuparea pentru perfecționarea sau augmentarea disciplinelor teoretice existente și pe de alta căutarea unor răspunsuri într-o formulă cu totul nouă. Înaltul grad de tehnologie implicat în cercetările cognitiviste a constituit un argument de atracție pentru cei tineri și totodată de scepticism pentru cei maturi.

Prăpastia (sau pragul) ce separă interpretul de teoreticianul supra-calificat ce-i cercetează activitatea este, însă lărgită și din cealaltă perspectivă. În 2005 fiind invitată ca bursier la un amplu congres privitor la interpretarea muzicală în Leipzig, am constatat că dintre cei 400 de invitați, doar 6 (șase!) persoane erau interpreți. Restul – medici, psihologi, etologi, semioticieni... precum și *cognitiviști*. Din câte mi-am putut da seama, un număr destul de redus dintre aceștia aveau studii muzicale (teoretice) complete. Am urmărit acest fenomen și am constatat *quasi*-generalitatea lui: cercetările, analizele și dezbaterile asupra problemelor de interpretare se desfășoară între specialiști ai altor domenii decât cel al interpretării muzicale propriu-zise. Și, cu puține excepții, interpreții răspund cu aceeiași indiferență, văzându-și în continuare de activitatea lor, mai mult sau mai puțin sprijinită pe suportul teoretic tradițional. În aceste condiții nu este de mirare că din imensul număr de teme supuse cercetării cognitiviste sau semiotice doar o mică parte este relevantă sau măcar potrivită problematicii interpretative. Unele analize, și nu puține, pornesc de la premise absurde și ajung la concluzii aberante, pe care orice interpret, oricât de modest intelectual le-ar ridiculiza.

Încercând să sistematizăm atare incongruități, în opinia noastră există trei vicii fundamentale care deformează abordarea modernă a unei analize interpretative: căutarea obsesivă a obiectivității, uniformizarea prezentărilor publice și atomismul.

Căutarea obiectivității cu orice preț în analiza creativității, talentului, expresiei muzicale continuă (și duce uneori către culmile absurdului) o preocupare mai veche a oamenilor confruntați cu frumosul muzical, căruia au încercat de-a lungul secolelor să-i descopere suport magic, etic sau ideologic înainte de a-l raporta la singurele elemente cuantificabile: textul scris sau reacțiile electrice ale creierului surprinse de tehnicile neuro-imagistice. În ceea ce privește suportul grafic al partiturii, el nu precede ci conchide cu aproximație un proces de desfășurare temporală, fiind echivalentul exact al hărții unui traseu[80]. Harta îți dă indicații despre drum și instrucțiuni de care trebuie să ții cont, dar nu se confundă cu străbaterea drumului. Aceeași fractură logică de confundare a cauzelor cu efectele caracterizează și acele analize care stabilesc parametri de fluctuație dinamice și agogice încercând să determine mecanica unui stil de interpretare. Ori fluctuațiile nu cauzează ci decurg din energetica fluxului sonor; nimeni nu-și propune să dea un accent cu doi decibeli mai puternic sau să ezite ½ de secundă pentru a obține un anume efect emoțional. Atare deviații sunt rodul indirect ale unei tensiuni psihice generale, indivizible sau, alteori efecte mimetice ale unui model conștient sau nu. Ele pot fluctua sau se pot schimba chiar în cazul aceluiași interpret, în altă împrejurare. Cercetări ca cele care încearcă să stabilească o imagine a centrilor activați de comenzi adresate interpreților puși să cânte *calm*, *expresiv* ajungându-se până la fărâmițări aberante ca *gelos*, *anxios*, *timid* nu realizează că atare rezultat se poate obține mimând stările/sentimentele respective și în situația în care ai orice altă activitate; nu necesarmente cântând la un instrument, ci țesând, de exemplu...

Modelul cerut și acceptat pentru prezentarea comunicărilor este, cel puțin pentru spațiul anglofon, extrem de restrictiv. Or, dacă modelul *punct de pornire - scop - mijloace - concluzii - consecințe* se dovedește util pentru științele exacte sau pentru științele umaniste cu parametri cuantificabili, acest *pat al lui Procust* nu se potrivește întotdeauna problematicii interpretării, în special dacă ne referim la acea problematică ce poate prezenta interes pentru interpreții înșiși. Cum să pui în schemă, de exemplu, particularitățile și modificările expresivității unui pianist care a suferit un grav accident, observat de-a lungul evoluției de la tetraplegie, la sindromul Brown-Sequard[81] (BSS) și care, reușește, după ani de chin să reajungă la marele repertoriu de concert, în special la cel destinat mâinii stângi? Cu ce compari un caz unic? Cum poți analiza, în conformitate cu aceeași schemă aspecte ale pulsului metric și legătura acestuia cu tonalitatea în *Sonatele* de Beethoven din perioada mediană? Și exemplele pot continua.

---

[80] Michel Imberty, *Aspects du temps dans la création musicale. The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music* Biannual Journal. Volume 8. Number 2. Fall 2004 Discussion Forum 3-2004.

[81] Sindromul Brown-Sequard este determinat de leziuni grave ale măduvei spinării determinând pe o jumătate de corp pareză motorică și pe cealaltă pareză senzorială. În cazul pe care l-am descris (la Conferința ISME, Bologna 2008) pareza motorică s-a îmbunătățit considerabil (sechelele interzicând, totusi, uzul pedalei *forte* cu piciorul drept), dar cea senzorială, nu.

Prin *atomism* mă refer la ipotezele de lucru care pornesc de la elemente izolate, dar determinabile cantitativ ale discursului muzical. Lingviștii structuraliști au determinat încă de la jumătatea secolului trecut diferența dintre *moneme* și *foneme*, conchizând că unitatea structurală perceptibilă (de exemplu, silaba) nu coincide cu unitatea de sens[82]. Elementele obiective ale discursului muzical, precum și corespondența lor semantică implică, cu precădere cuprinderea lor într-un complex cultural și comportamental.

Totuși, Științele Cognitive și aplicațiile neuro-imagistice în muzică au generat și rezultate remarcabile, care merită a fi menționate și, eventual, evidențiate de o selecție (și) prin filtrul interpretului. Dincolo de fascinația pe care vederea creierului în acțiune directă o stârnește, anumite cercetări cognitiviste pot contribui în orice caz la o mai bună înțelegere a comportamentului și reacțiilor noastre. M-aș referi, de exemplu la determinarea centrului negativității muzicale și la faptul că muzicienii profesioniști pot depăși cu mai multă ușurință bariera obișnuinței, precum și la fenomenul prin care cele două emisfere cea muzicală și intuitivă (dreaptă) și cea a vorbitului și determinărilor cantitative (stângă) se unesc într-o activitate comună, la nivelul lobului frontal în procesele de creare sau urmărire ale sintaxei muzicale. Nu în ultimul rând, tehnologia contemporană a determinat cu precizie faptul măgulitor pentru muzicieni că atât cantitativ cât și ca număr și elasticitate de conexiuni, creierul acestora este mai dezvoltat, direct proporțional cu complexitatea educației muzicale...

BIBLIOGRAFIE

IMBERTY, Michel – *Aspects du temps dans la création musicale. The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music* Biannual Journal. Vol. 8. Number 2. Fall 2004 Discussion Forum 3-2004

MARTINET, André – *Double Articulation as a Criterion of Linguisticity*, în *Language Sciences*, Vol. 6, Issue 1, April 1984 (31-38)

RĂDULESCU, Speranța – *Taifasuri despre muzica țigănească*, București, Editura Paideea, 2004

---

[82] André Martinet, *Double Articulation as a Criterion of Linguisticity*, în *Language Sciences*, Vol. 6, Issue 1, April 1984 (31-38).

JAZZ-UL, O FORMĂ CONCRETĂ DE SINCRETISM AL ARTELOR

Asistent univ. drd. **Mihaela Gârlea**
Universitatea de Arte *George Enescu*, Iași

Jazz-ul este o muzică umană, [...] o muzică a întâlnirilor[83].

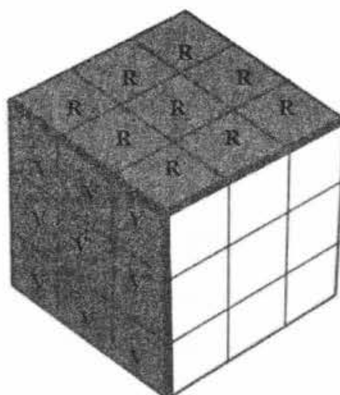
Abstract: Jazz music has acquired an increasing share during the last years, both in the Romanian and especially European and American concert halls. Jazz is no longer just the music of the black people singing their sufferings longing for freedom, but, as we know, it acquired a variety of styles that have crossed the chronological history of jazz, from classical to modern and contemporary. The modernity in jazz can be described as a plurarity of artistic means and expressions which, arranged in a certain order, distinctive for the syncretic show, generates a performance that surpasses the notion of a simple show, this one becoming a complete show. In Romania, festivals like Jazz and More or TIMAF, are two of the examples of events that help us define the concept of syncretism. Painting, dance, visual arts, design, light design, literature, theater are artistic fields (some of them technical, due to the uninterrupted development of new technologies) that can undoubtedly join jazz, that improvisatoric, almost free music, that almost free that unchains the man, making him feel free. The more diverse the forms of expression of jazz are the more recognizable and subtile valences this music gets.
Keywords: jazz, syncretism, modern, contemporary, improvisation.

Muzica de jazz s-a comportat de-a lungul vremii ca un joc *Rubik* fără exploatarea riguroasă a factorului timp; în muzica de jazz timpul este o variabilă dependentă de actorul implicat în actul artistic. În prelucrări diverse ale unor teme cunoscute sau compoziții proprii ale muzicienilor de jazz, improvizația a fost întotdeauna un moment surpriză. O succesiune rapidă a alegerilor armonice și ritmico-melodice venite parcă dintr-un vis cu amurguri târzii și răsărituri timpurii, dar în același timp cu direcție concretă către rezolvarea perfectă a formei, exact ca în *Rubik*. Caracterul liric, dar și adeseori dramatic al improvizațiilor, ruperea continuității liniei melodice prin mijloace specifice de prelucrare a materialului sonor, aducerea în prim-plan al unor sonorități bruște, accente neașteptate, tehnici de emisie ce sfidează uneori logica firească de funcționare a instrumentelor sau a vocii, disonanțele, contrastele, treceri neașteptate în registre aflate în extreme, toate acestea (dar nu numai) definesc muzica de jazz, așa cum spuneam, asemenea unui cub Rubik amestecat, provocator, incintant, de care adesea ne ferim și pe care îl știm ca fiind alcătuit din 6 fațete colorate, fiecare cu

[83] Eric Dolphy (1928-1964), saxofonist, flautist și clarinetist american de culoare.

nouă cuburi mici; culorile sunt distribuite astfel: roșu (în figură, notată cu R)-portocaliu, galben-alb, verde (în figură, notată cu V)-albastru.

Ex. 1



Este suficient să ascultăm arabescurile lui Coltrane din *Olé* inspirate din exotismul Africii, Indiei, Spaniei sau Chinei ca să înțelegem maniera de tratare a materialului sonor, efectele auditiv și afectiv rezultate. Modalismul din muzica lui John Coltrane[84] este văzut ca un cumul de culori repetitive, miresme orientale din lumea întreagă despre care însuși muzicianul apreciază că: *acest aspect universal al muzicii este cel care mă interesează și mă atrage. Către el vreau să merg*[85].

Ex. 2

Tema

B7sus4 ⁒ CMaj7♭5 ⁒

B Pedal

D6 CMaj7♭5 B7sus4 ⁒

B7sus4 ⁒ CMaj7♭5 ⁒

D6 CMaj7♭5 B7sus4 ⁒

[84] John Coltrane (1926-1967), saxofonist american de culoare, inovator în muzica de jazz prin modalitățile de tratare armonică a materialului sonor în ansamblu, prin lungimea improvizațiilor, debitul mare de sunete, folosirea armonicelor (ceea ce a dus la lărgirea ambitusului), folosirea sonorităților de tip incantație și prin impunerea saxofonului sopran în muzica de jazz, prea puțin folosit până la el.

[85] Pascal Bussy, *Coltrane*, Bistrița, Editura Charmides, 2013, p. 57.

În acest context, revenind la motto-ul rândurilor de față cum că *jazz-ului este o muzică a întâlnirilor* și, alăturând universalitatea și cvasi-atemporalitatea muzicii de jazz a lui Coltrane, încercăm să conturăm o direcție spre ceea ce putem considera o primă formă de sincretism în jazz. Așadar, avem culori rafinate, exotice, repetitive, cu origini în toate colțurile lumii, mișcări bruște pe verticală și orizontală, un lirism suspendat deasupra unui dramatism inefabil, cuvinte nerostite, fraze ce cutremură... Nu e aceasta o expresie a sincretismului din muzica de jazz? Am putea-o considera una din fațetele cubului? Și daca da, nu cumva muzica de jazz nu poate fi doar o muzică a întâlnirilor dintre muzicieni, ci chiar o muzică a tuturor artelor ce converg spre acea libertate dată de improvizație?

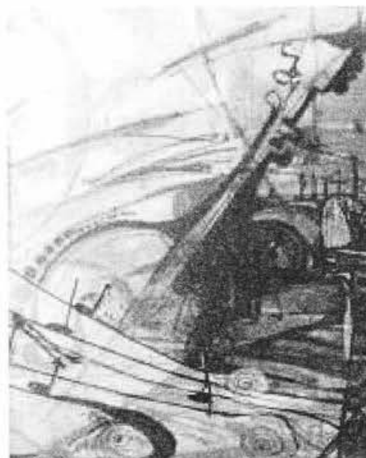
Raportat la nivel macro, din perspectiva spectacolului sincretic, fiecare cub mic din Rubik devine componentă distinctă, dar compatibilă în *spectacolul total din muzica de jazz*, subiectul aflat în dezbatere. Se cuvine să vedem care ar fi legătura dintre toate artele pe care le-am enumerat mai sus din perspectiva nucleului central al muzicii de jazz – improvizația.

Improvizația în teatru se referă, pe de o parte, la capacitatea actorului de se a adapta spontan la un spațiu nou de joc, situații reale sau imaginare, relație nouă cu partenerul de joc etc., dar poate însemna și crearea unei legături puternice și directe cu publicul prin acele sugestii venite din partea spectatorilor, realitatea scenică fiind creionată în acest caz de cuvântul care generează situația, caracterul personajelor, spațiul scenic acum și aici etc. (de exemplu, *stand-up comedy*). Cuvântul (venit spontan din mintea actorului) articulat și bine plasat în contextul teatrului de improvizație va căpăta aspectul unei noi arhitecturi alcătuite din sunete, respirații, sensuri. Improvizația în dans se referă nu doar la realizarea unor mișcări noi, ci și la eliminarea tiparelor și eliberarea corpului de mișcări cunoscute aducându-l în fața unor noi experiențe, noi modalități de expresie artistică. Improvizația în pictură sau în literatură sunt poate cele mai clare forme de libertate de expresie dintre toate artele.

Dacă pictura în general este definită ca fiind o compoziție cu forme și culori, desene și texturi la baza căreia stau diverse tehnici aplicate după o serie de principii estetice, pictura improvizată devine o operă de artă ce se definește prin păstrarea principiilor estetice, dar modalitățile de obținere a formei finite țin de spontaneitatea și disponibilitatea artistului plastic într-un anumit moment, considerente perfect valabile și în ceea ce privește literatura, domeniu artistic ce folosește ca instrument de exprimare limba literară. Koffi Kwahulé (dramaturg și romancier de origine africană) este un exemplu de adept al scriiturii aflată în existențială dependență de sunet.

A scrie înseamnă să ai un sunet[86]. În mai toate scrierile lui Kwahulé autorul *trădează* această dependență de sonorități, dar nu orice fel de sonorități ci, cele ale muzicii de jazz ca în piesele: *Jazz, Big Shoot, Misterioso-119, Babyface* s.a. *Marele muzician de jazz sau chiar orice artist este cel care știe să creeze o lipsă, dar o lipsă care umple. Ca o plenitudine*[87].

Ex. 3

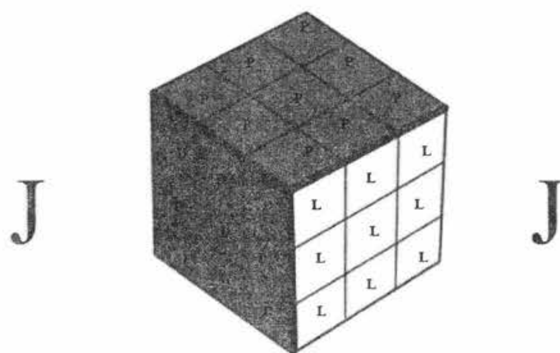


Pictură improvizată realizată în timpul unui recital de jazz la TVR Iași, august 2013, artist plastic Mihaela Pavelescu

Improvizația în jazz capătă mai întâi sensul unui discurs elaborat datorită complexității tramei armonice și condensării sau augumentării timpului muzical, elemente ce dau improvizației dimensiunea unui singur cuvânt în care se regăsesc toate sensurile expunerii muzicale a materialului sonor, descrifrarea cuvântului depinzând de capacitatea receptorului de a pătrunde prin toate straturile muzicale și extramuzicale rezultate din muzica de jazz.

Clarificând în linii mari termenul de improvizație în diferite domenii artistice putem încerca să configurăm cubul Rubik din perspectiva *spectacolului sincretic de jazz.*

Ex. 4



---

[86] Koffi Kwahulé, Gilles Mouëllic, *Frați de sunet*, Cluj, Editura Grinta, 2008, p. 11.
[87] *Ibidem*, p. 17.

Observăm că în cubul de mai sus se văd laturile cu D-dansul, P-pictura și L-literatura și convențional stabilim că pe laturile pe care nu le vedem să avem LD-*light design*, VP-videoproiecție, Dc-decorul, iar J desemnează jazz-ul ce le înglobează pe celelalte. Un astfel de concept a fost promovat în Iași, începând cu jumătatea anului 2013 cu ocazia seriilor de concerte de *jazz-painting* și *jazz-syncret* ale formației *Gârlea cvintet*, regia fiind semnată de autoarea acestui articol. Inspirați de evenimente de anvergură din Europa și S.U.A. câțiva promotori ai artelor frumoase au gândit proiecte asemănătoare, precum *TiMAF*, eveniment despre care aflăm că este *un concept unic în România care aduce la un loc toate artele (arte plastice, arhitectură, street arts, dans, teatru, literatură, publicitate, arte decorative și design, gastronomie, arte marțiale, muzică, fotografie și film), transformându-le în stimuli puternici ale celor cinci simțuri, într-o experiență unică*[88] sau *Jazz and more* care se dorește a fi *festivalul celor mai reprezentative curente muzicale contemporane. Jazzul, muzica contemporană, muzica creativă, muzica liberă și muzica improvizată sunt domenii muzicale ce folosesc în mare măsură improvizația muzicală. Legăturile transversale dintre aceste domenii muzicale aproape că ascund total diferențele dintre stiluri. În interiorul lor se combină mai mult sau mai puțin muzica scrisă cu muzica improvizată*[89].

Ex. 5



Imagine din Recitalul de *Jazz&other arts* la Universitatea de Arte *George Enescu*, cu *Gârlea cvintet*

BIBLIOGRAFIE

BUSSY, Pascal – *Coltrane*, Bistrița, Editura Charmides, 2013

GIDDINS, Gary – *Visions of Jazz*, Oxford University Press, 1997

KWAHULÉ, Koffi, Gilles MOUËLLIC – *Frați de sunet*, Cluj, Editura Grinta, 2008

MOUELLIC, Gilles – *Jazz și cinema*, Cluj, Editura Grinta, 2005

SBÂRCEA, George – *Jazz-ul o poveste cu negri și Mic dicționar al jazz-ului*, București, Editura Muzicală, 1974

---

[88] http://www.timaf.com

[89] http://www.jazzandmore.ro

SONATINA PENTRU OBOI ȘI PIAN
DE PAUL JELESCU

Profesor dr. **Ilie Gorovei**

Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași

Abstract: Through the creation and his concerns, Paul Jelescu is on the line continuity Romanian musical tradition, the styling of folklore. The adoption of architectural patterns cultivated and perfected by Viennese masters of the eighteenth century, places the author in the neoclassical sphere. *Sonatina for Oboe and Piano* has a bipartite structure: **the first** movement the atypical form of sonata, with half reversed, where the tempo, the expressivity oriented to lyricism and the cadence of virtuosity are the dominants of base, **the second** the sonata form without development, which avoids the traditional contrast between the two joints thematic sonority mark both wearing folk. In general, the approach paper requires a special gesture, own popular music instrumental virtuosity.

Keywords: sonata, evolution, performing, imitation, articulate.



tapa interbelică, deși neomogenă ca tendințe, a reprezentat un moment important în evoluția muzicii românești[90]. După al Doilea Război Mondial, odată cu întreruperea relațiilor cu Vestul Europei, *Școala* românească de compoziție s-a dezvoltat prin eforturile unor personalități muzicale care au asigurat o anumită continuitate stilistică, *strecurându-se* printre doctrine, politica regimului și cenzura represivă. În marea lor majoritate, compozitorii s-au axat pe stilizarea melosului popular în lucrări (unele) de certă valoare artistică și autenticitate culturală. Pe această linie (tradițională) a continuității limbajului sonor specific românesc poate fi *așezată* și creația lui Paul Jelescu.

Compozitor, profesor și pianist, Paul Jelescu (1901-1989)[91] s-a remarcat în cadrul arhivei de folclor a Societății Compozitorilor Români, prin culegerile de folclor din Dobrogea (1931-1932) și prin susținerea de comunicări științifice în țară și străinătate. A fondat și condus Asociația muzicală *George Enescu* din Cernăuți (1931), cu rol important în promovarea culturii naționale românești.

---

[90] Perioada este marcată în cadrul amplului *Proiect* de promovare și valorizare a *Sonatelor* (*Sonatinelor*) pentru oboi din muzica românească prin lucrări publicate în *Studii de muzicologie*, vol. VII-VIII, Iași, Editura Pim, 2012, 2013.

[91] Paul Jelescu și-a început studiile muzicale la Conservatorul de Muzică din București (1912-16/1918-20) cu Dumitru Georgescu Kiriac (teorie și solfegiu), Alfonso Castaldi (armonie), Dimitrie Cuclin (contrapunct, compoziție, forme muzicale), continuându-le la *Scola Cantorum* din Paris (1920-24) cu Vincent d'Indy (compoziție, dirijat orchestră). A luat lecții particulare cu George Boskoff și Blanche de Guerardy (pian). Profesor de pian (1924-31) și director al Conservatorului din Cernăuți (1931-35), profesor de pian (1935-39) și citire partituri la Conservatorul din București, corepetitor (1941-48) și maestru de sunet (1941-56) la Radio Difuziunea Română, Paul Jelescu s-a remarcat în activitatea didactică prin *Manualul practic pentru armonie și transpoziție* (1962). A fost distins cu premiile de compoziție *Anhauch*, București (1926), *Robert Cremer*, București (1929) și *Palmes Académiques*, Paris (1936). Viorel Cosma, *Muzicieni din România. (Lexicon bibliografic)*, vol. IV, București, Editura Muzicală, 2001, p. 185.

În domeniul muzicii de cameră Paul Jelescu a compus: *Sonata în stil clasic pentru pian* (1923), *Suita pentru clarinet și pian* (1951), *Sonatina pentru oboi și pian* (1953), *Rapsodia dobrogeană pentru fagot și pian* (1954), *Suită pentru vioară și pian* (1956), *12 Variațiuni* și *Fugă pentru cvintet de suflători* (1960).

Sonatina pentru oboi și pian este o lucrare cu structură bipartită. **Prima parte** are o formă de sonată atipică, cu Repriza inversată, în care tempo-ul și expresivitatea orientată către lirism sunt dominantele de bază.

Expoziția		**Dezvoltarea**	**Repriza**	
A	B	tratare Tema B	B	A
(m. 1-22)	(m. 34-50)	(m. 71-91)	(m. 92-102)	(m. 103-108)

În componența primei articulații tematice (m. 1-22) putem deosebi trei segmente diferite. Primul expune o idee melodică în mișcare *quasi rubato*, cu inflexiuni din zona doinei populare, elementul modal constituind reperul sonor fundamental al articulației.

Introducerea pianului – alcătuită din succesiuni de figuri sintetice la nivelul componentei melodice – determină o pulsație latentă. Interpretativ, această țesătură transparentă creează o sonoritate, încă nedefinită armonic, cu efect de imponderabilitate. Totul se desfășoară într-o nuanță extremă (*pp*), în care indicația *lentement* are o dublă valență: una agogică, cealaltă expresivă, sugerând o anumită manieră de execuție.

Ex. 1 (m. 1-2)

În această atmosferă pastoral-ancestrală, instrumentul solist inițiază o cantilenă de largă respirație (*molto espress.*) cu o vibrație interioară din ce în ce mai evidentă și mai intensă. Un început de sunet moale (cu *Dh*[92]), o interpretare cât mai *legato* și o sonoritate îmbogățită cu un *vibrato* amplu sunt caracteristici ce dau expresivitate momentului.

---

[92] Această tehnică de execuție *se concretizează printr-o articulație deosebit de moale, într-o gestică de retragere a limbii de sub ancie odată cu gândirea consoanelor Dh*, fiind des utilizată în epoca barocă, pentru *că din secolului al XVIII-lea, interpreții considerau formele variate ale articulației ca fiind cel mai important aspect al frazării și al caracterizării*. Ilie Gorovei, *Sonata pentru oboi în muzica universală a secolului XX*, Iași, Editura Artes, 2011, p. 142, p. 226.

Al doilea segment (frază) reprezintă reluarea variată a Temei într-o nouă ipostază melodică şi ritmică, plasată în partida pianului. Planul superior este conceput, pe de o parte, pe linia complementarităţii melodice şi ritmice, pe de altă parte, ca o contramelodie derivată din acelaşi nucleu intonaţional, obţinându-se două planuri clar individualizate, suprapuse sub forma unei polifonii libere.
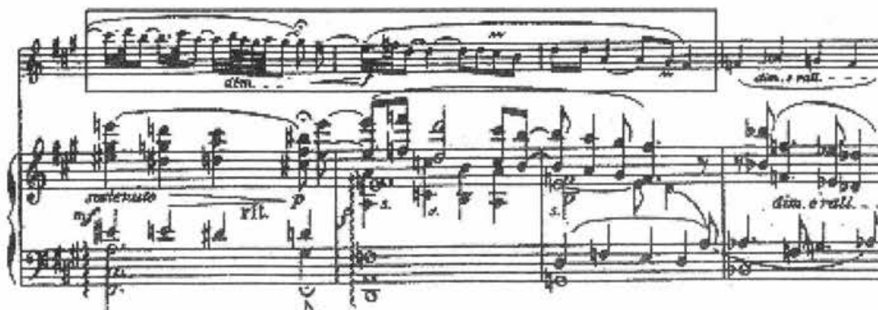
Ex. 2 (m. 12-15)



Interpretativ, prin indicaţia *dolce* (m. 11) se doreşte o participare empatică dată de un flux dinamic ascendent în concordanţă cu linia melodică, punctul de plecare (sunetul fa diez) întărind fundamentul armonic. Imitaţia va fi exteriorizată solistic printr-un plus de expresivitate (*espress.*), iar execuţia ornamentelor (*mordente superiore*) va fi adaptată la tempo (m. 12-13).

Al treilea segment al primei strofe (m. 16-22) introduce o nouă variantă a ideii melodice iniţiale, diminuată ritmic şi ornamentată. Complexitatea fragmentului reiese atât din suprapunerile motivice, cât şi din planul armonic mobil, tensionat, cu succesiuni acordice instabile. În linia solistică schimbarea bruscă a treptei dinamice (*mf*) şi reluarea micro-structurilor anteriore dau un alt efect timbral. Motivele sunt variate atât ritmic, prin *fructificarea* ritmului punctat, cât şi registric, prin expunerea la octava superioară.

Ex. 3 (m. 16-19)
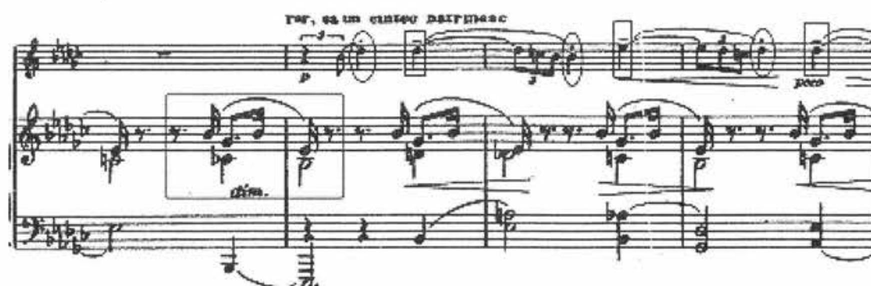


Abordarea registrului grav în ritm sincopat, dar mai ales articularea *tenuto* (m. 22) permit o redare optimă a sunetelor aflate la marginea inferioară a ambitusului oboiului (m. 21-24). Trecerea către cea de a doua articulaţie tematică (*Più mosso*, ♩=72) se realizează prin intermediul unui pasaj intonat exclusiv în planul inferior al pianului (m. 23-29). Acesta este alcătuit dintr-o serie de pedale mobile, către final stabilizându-se la o alternanţă de succesiuni acordice cu structură similară, dar diferenţiate prin mobilitatea sunetului do-do bemol. (m. 30-33).

Modificarea tempo-ului (*Molto lento*), dar mai ales apariţia unui *ostinato* ritmic[93] generează o poliritmie alcătuită din diviziuni excepţionale ternare şi binare (m. 34-51). Aspectul permite interpretului să desfăşoare solistic cantilena fluentă şi cantabilă a **Temei a doua (B)** în spiritul indicat de autor: *rar, ca un cântec bătrânesc*. Alături de caracterul pregnant modal (cromatic 3), linia oboiului denotă influenţa melosului popular reflectată, atât în structura melodică, cât şi în expresivitatea particulară a acesteia (m. 38-45).

Interpretativ este necesar ca optimea *triolei* să nu fie prea scurtă, ci gândită în formula completă (m. 38). Frazarea va fi realizată într-o manieră solistică în cadrul a două trepte dinamice (*p*, *mf*), cu nuanţări care să nu depăşească aceste repere de intensitate sonoră. Un alt mijloc de expresie îl reprezintă tipurile de articulare: *legato-staccato* (m. 38, 43), *portato-legato* (m. 38-40), note repetate în *legato* (m. 43-44).

Ex. 4 (m. 37-40)



Sonoritatea este uşor închisă, cu un sunet catifelat, pus în valoare de articulaţia moale, pentru a reda caracterul (trist) şi a induce acel *bătrânesc* cu tentă de evocare.

Reluarea parţială a ideii melodice (*Più mosso*, ♩=84) de către pian are loc într-un nou context, orientat spre o tensionare a discursului prin dublarea melodiei în octave. Din când în când, traseul individual al vocilor din acompaniament este întrerupt de apariţiile sporadice ale celulei iniţiale, caracteristică Temei **B** (m. 63-66). Practic, se creează o polifonie liberă la trei voci: în interiorul acompaniamentului şi între acesta şi linia solistică. Pentru reuşita momentului este esenţială colaborarea între cei doi parteneri.
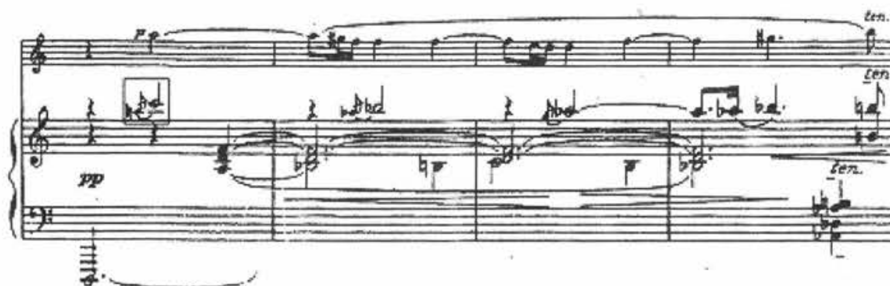
Concluzia ce încheie Expoziţia este marcată de un segment inedit (în măsura de 5/8) caracterizat prin mersul cromatic descendent al tuturor planurilor, prin scriitura multivocală (omofonă) a unor acorduri mărite, puternic disonante (m. 67-70). Totul se desfăşoară într-o intensitate extremă (*ppp*), pe o pulsaţie de 3+2, inversă figuraţiei iniţiale. Sonoritatea complet diferită are rolul de contrast faţă de desfăşurările *aerate* care o delimitează.

---

[93] O microstructură ritmico-melodică ce reprezintă un adevărat simbol desprins din vechiul tezaur al folclorului românesc. Faptul reaminteşte de o altă lucrare, *Sonata pentru oboi şi pian, nr. 1*, op. 19 de Constantin Silvestri. *Studii de Muzicologie*, vol. VIII, Iaşi, Editura Pim, 2013, pp. 111-123.

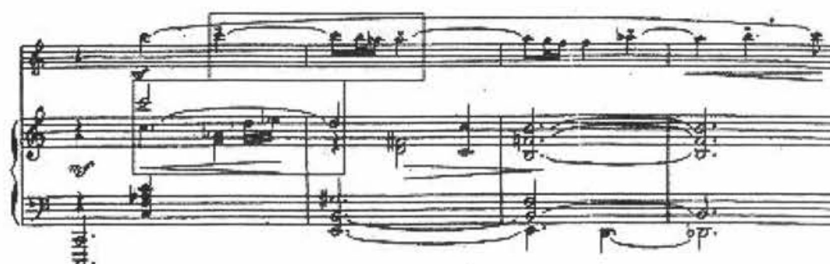
Dezvoltarea (♩=84) este centrată exclusiv pe tratarea **Temei a doua**, variată ritmic şi transpusă pe diferiţi centri modali: Re, Fa, La. Totodată, discursul cunoaşte o evoluţie a laturii tensionale, modificându-şi expresivitatea. Acompaniamentul este alcătuit dintr-o serie de pedale acordice, care includ un plan median fix şi două planuri mobile extreme desfăşurate într-un *ostinato* melodico-timbral (m. 71-77).

Ex. 5 (m. 73-76)



Intonarea modelului melodic în cele două partide ia forma unui *dialog* între două personaje, fiecare purtând amprenta timbrală proprie[94].

Ex. 6 (m. 77 - 80)



Cantilena oboiului se desfăşoară în cadrul a două trepte dinamice: prima frază într-o intensitate mică (*p*), dar solistică, a doua într-o sonoritate mai *plină* (*mf*). Sfârşiturile de frază se concretizează, primul prin note executate *tenuto* în *legato* pe aceeaşi treaptă dinamică (ex. 5, m. 76), al doilea, prin notele *portato-legato* în *crescendo* (ex. 6, m. 80)[95]. În acest din urmă caz *linia* nuanţării va fi întreruptă brusc, ca şi cum *s-ar opri* în octava din bas a următoarei măsuri. Un important mijloc de expresie îl reprezintă tehnica *vibrato*. Acesta capătă valoare, mai ales dacă este folosit pe sunetele ce scot în evidenţă treptele importante ale modului.

Trecerea către următoarea secţiune are loc doar prin acompaniament (m. 83-91). Este un moment de maxim dramatism (*Agitato*) în care dispare parametrul cantabilităţii.

Repriza (m. 92-120) debutează în ipostaza ritmico-melodică iniţială a **Temei B** (modul cromatic 3 transpus pe centrul Do), fiind expusă succesiv, mai întâi, în partida oboiului (*p dolce*),
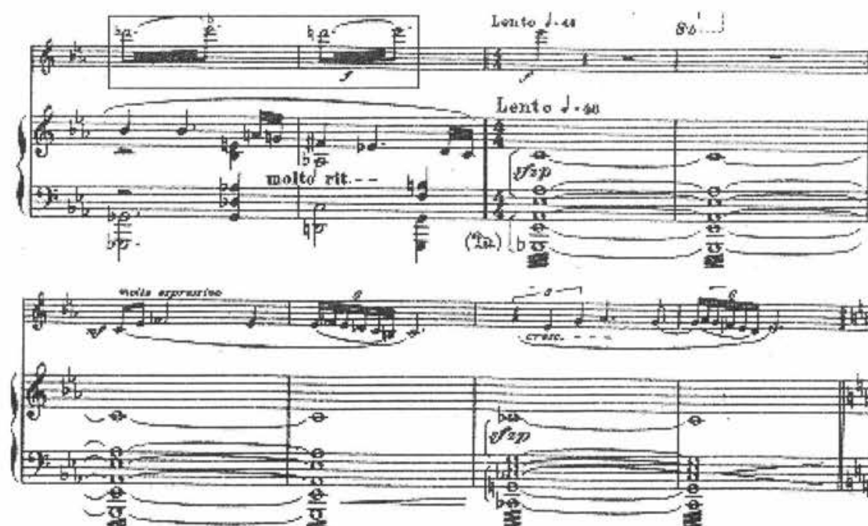
---

[94] Scurte imitaţii *in stretto* desfăşurate între linia mediană a pianului şi oboi.

[95] Grafic, cele două semne au semnificaţii apropiate: sub formă de termen (*ten.*) şi de semn muzical (-). Primul dă siguranţă realizării efectului prin respectarea duratelor (m. 76), al doilea indică necesitatea de a nu trata superficial formula ritmică a sincopei (m. 77-79).

apoi preluată de pian (*mf espr.*). Acompaniamentul este alcătuit dintr-o serie de *tremolo*-uri[96] la interval de secundă mică, care determină o dinamizare latentă a discursului. Linia oboiul va prelua *discret* (*p*) acest efect – redat prin note cu valori de treizecidoime sub forma unor *trill*-uri măsurate – imprimând sunetelor din registrul supraacut un flux dinamico-agogic evident (m. 101-103)[97].

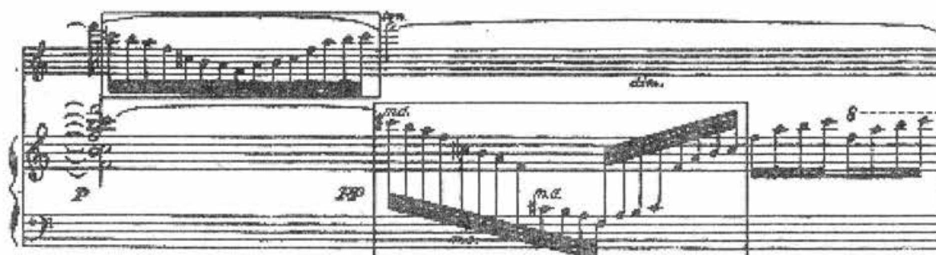
Ex. 7 (m. 101-108)



Ca noutate, în Repriză (*Lento*, ♩=46), se remarcă lipsa figurației din acompaniament și modificarea **Temei A**, mai ales sub raport dinamico-expresiv, alterând caracterul epic într-unul dramatic aflat la polul opus. Interpretarea este strâns legată de maniera *rubato* specifică unor astfel de momente. Sonoritatea *rotundă*, bogată în armonice, cu inflexiuni timbrale accentuează dramatismul printr-o trăire puternică.

În continuare, multiplicările ritmice corelate cu ornamentarea melodică, diversificarea acompaniamentului prin creșterea numărului de voci, inserarea pasajelor figurale ornamentale vor determina o amplificare a dimensiunilor Temei, dar și o transformare a acesteia, către o intensificare a laturii tensionale, amintind de dialogurile anterioare.

Ex. 8 (m. 109-111)



---

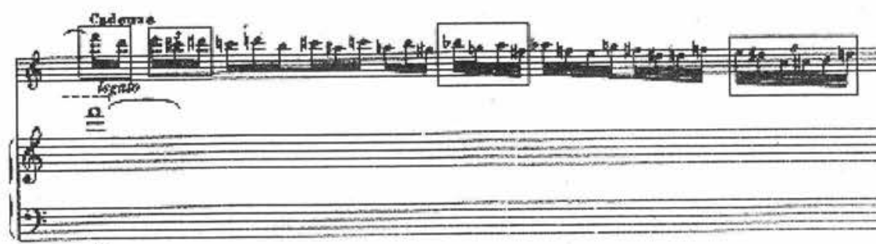
[96] Mijloc de expresie specific instrumentelor de coarde cu arcuș.

[97] Din punctul de vedere al digitației, executarea notelor re bemol și mi bemol din registrul supraacut în *legato* nu poate fi realizată optim fără clapa 13 (sol diez) *ținută* (m. 101).

Intercalată între două fraze ale Temei I, apariţia ***Cadenţei*** creează o apropiere între genul sonatei şi cel al concertului instrumental[98], cu rol de evidenţiere a calităţilor tehnico-interpretative ale interpretului.

Cadenţa este împărţită în trei faze: prima are la bază *triola* şi conţine intervale de secundă mare şi terţă mică ale unor formule de cromatism întors cu sens descendent, într-o evoluţie simultană de diminuare ritmică şi accelerare agogică gradată;

Ex. 9a (m. 112)



cea de mijloc este alcătuită din *sextolete* care includ saltul de cvartă mărită (cvintă micşorată) şi terţa mică – faza aflându-se în culminaţia mişcării de accelerare, iar a treia se concretizează (asemenea unui *recitativo secco*) printr-o mişcare agogico-dinamică (*ritenuto e diminuedo*) *aşezată* treptat datorită augmentării ritmice.

Ex. 9b (m. 112)
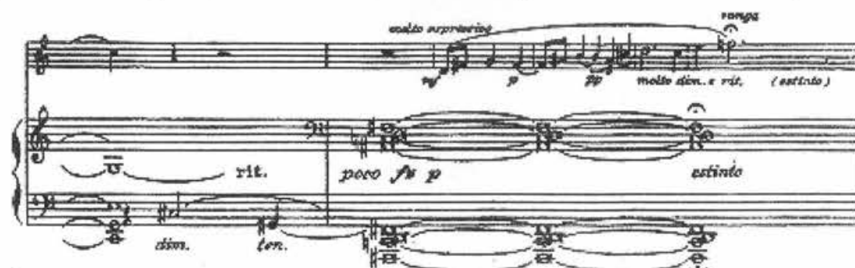


Din punct de vedere al execuţiei, problemele acestui moment de virtuozitate sunt legate, mai ales, de registraţie. Rezolvarea *vine* dintr-o uşoară reţinere şi pregătire a notelor importante din registrul supraacut şi o delimitare clară a grupurilor de valori.

Ultimul segment al Temei readuce atmosfera iniţială, prin diminuarea treptată a intensităţii sonore, prin simplificarea progresivă a scriiturii, *topită* într-o monodie suprapusă unui complex de pedale armonice până la dispariţie (m. 113-125).

---

[98] Enumerăm doar câteva dintre lucrările în genul sonatei (elocvente în repertoriul de oboi) care au asemenea momente: *Sonata pentru oboi şi pian* (1950) de Petr Eben, partea a III-a (*rubato quasi cadenza*), *Sonata pentru oboi şi pian*, op. 17 (1951) de Günther Schuller, partea a II-a (*ad libitum* sau acord pedală), *Sonata pentru oboi şi pian* (1960) de Johann Cilenšek, partea a II-a (*Sempre un poco rubato*), *Sonata pentru oboi şi pian* (1960) de Cornel Trăilescu, partea I (*quasi una cadenza*) sau lucrări care au intercalate în interiorul părţilor segmente în spiritul unei cadenţe: *Sonata pentru oboi şi pian* de Sigismund Toduţă (1955-56), *Sonata pentru oboi şi pian* (1971) de Lorenz Stolzenbach (partea a III-a), *Sonatina pentru oboi şi pian* (1992) de Liviu Comes (partea a III-a), unde compozitorul marchează cu indicaţia *ad libitum*.

Ex. 10 (m. 120-121 pian, m. 120-125, delimitate prin linii intermitente, oboi)



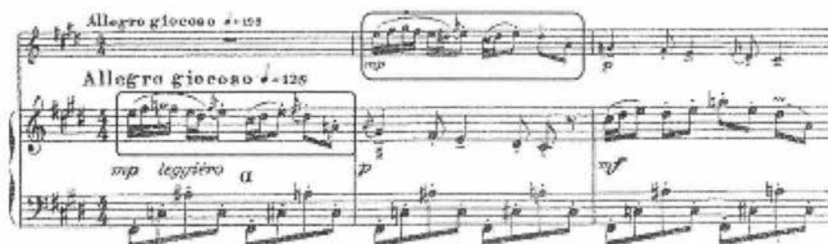
Constituită într-o reminiscenţă – tip sinteză – a întregii desfăşurări, **Coda** pune în evidenţă o augmentare ritmică în cadrul a trei trepte dinamice (*mf*, *p*, *pp*). Pentru a delimita nivelurile de intensitate, fiecare treaptă va fi uşor exagerată: prima (*mf*) redată *molto espressivo*, ultima (*pp*) concomitent cu reţinerea dinamico-agogică (*molto dim. e rit.*) spre final. Nuanţarea (*filarea*) ultimului sunet poate fi realizată optim (*estinto*) prin *flageolet*-ul notei si bemol grav.

Partea a doua (*Allegro giocoso*, ♩=128) are forma de sonată fără dezvoltare, în care se evită contrastul tradiţional dintre cele două articulaţii tematice.

Expoziţia	**Repriza**	**Coda**
T I (m. 1-31), T II (m. 32-51)	T I (m. 53-70), T II (m. 71-92)	(m.92-109)
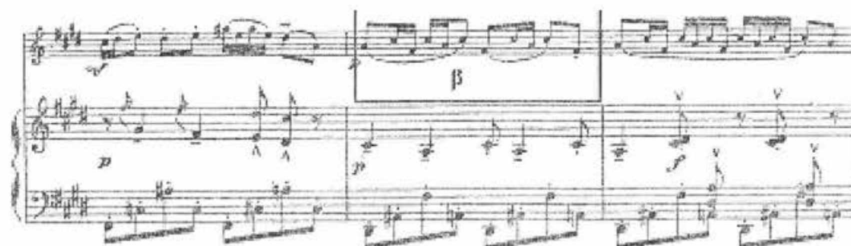
Tema I (A) este alcătuită din trei perioade inegale, dar ample, cu structuri sonore şi de scriitură diferite. Primul segment valorifică două micro-unităţi distincte prin profilul melodic şi ritmic: motivul *α* se individualizează prin prezenţa *apogiaturilor* scurte anterioare, prin conturul melodic sinuos, prin expunerea imitativă;

Ex. 11a (m. 1-3)



motivul *β* are o componentă repetitivă, ce se combină cu ritmicitatea şi dinamismul formulelor care amintesc de dansul popular.

Ex. 11b (m. 4-6)



Melodia are aspectul unui *citat* folcloric. Deşi diferite timbral[99], fiecare instrument respectă întocmai tipurile de articulaţii: *legato*, *legato-staccato*, *staccato* şi *portato* (ex. 11a). Practic, prin îmbinarea acestora este redat caracterul de joc. În plus, ornamentele *pigmentează* linia melodică, dând impresia de autenticitate. Din punctul de vedere al digitaţiei[100], problema apare în cazul relaţiei lui re diez cu celelalte note.

A doua componentă a Temei valorifică motivul *β* într-un nou context expresiv, cu sugestii motorice subliniate de acompaniamentul acordic contratimpat, însoţit de indicaţia *martellato* (m. 14). Totodată, în planul inferior se conturează un plan melodic de sine stătător, luând naştere un nou motiv, care va fi prelucrat în ultimul segment al Temei **A**. Efectul este amplificat de contrastul dinamic a două trepte extreme (*ff-p sub.*) şi de reluarea în plan solistic a celei de-a doua fraze muzicale (m. 16-21).

Scurta tranziţie între cele două Teme se realizează în acompaniament prin intermediul unui pasaj dinamic[101], dominat de figuri arpegiale în planul superior şi succesiuni figurale cu latenţe armonice în cel inferior (m. 28 - 31).

Bara dublă de măsură şi schimbarea tonalităţii (m. 32) indică următoarea entitate tematică (m. 32-50). **Tema a doua (B)** este divizată în componente individualizate sonor, dar care manifestă continuitate expresivă datorită menţinerii aceluiaşi dinamism ce caracteriza prima articulaţie tematică. Primul segment este construit tot printr-o imitaţie (*in stretto*), având la bază un motiv melodic cu accente desprinse din muzica populară, expus succesiv la trei voci aflate la interval de octavă.

Ex. 12 (m. 31-34)



Al doilea segment tematic este mai dinamic, fiind alcătuit din suprapunerea unui plan figural – o configuraţie ondulatorie – cu structură repetitivă şi a unui plan cu o melodică mai pregnantă şi un profil ritmic ce are ca reper principal formula de sincopă[102].
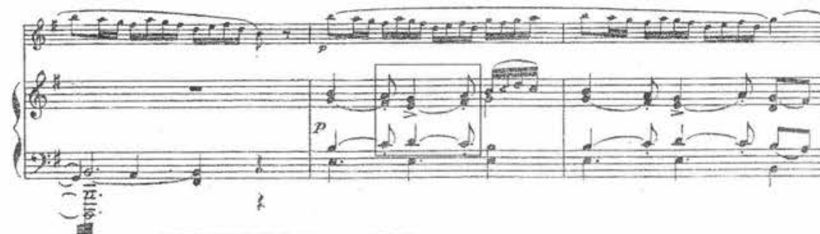
---

[99] Oboiul are o sonoritate ceva mai deschisă în organizarea melodică cu mulţi diezi.

[100] Nu este o digitaţie uşoară, *la îndemână*.

[101] Segment imitativ (pian-oboi) alcătuit din diviziuni excepţionale (*cvintolet*), ce va fi gândit în interpretare ca o singură linie melodică (m. 12-23).

[102] Practic, este un joc de sârbă *strânsă* în intervale mici. În general, astfel de situaţii solicită o gestică aparte, proprie muzicii instrumentale populare de virtuozitate. Momentul poate fi optimizat doar printr-o gândire şi abordare manieristă, *ca şi cum ai fi interpret al unei astfel de muzici*.

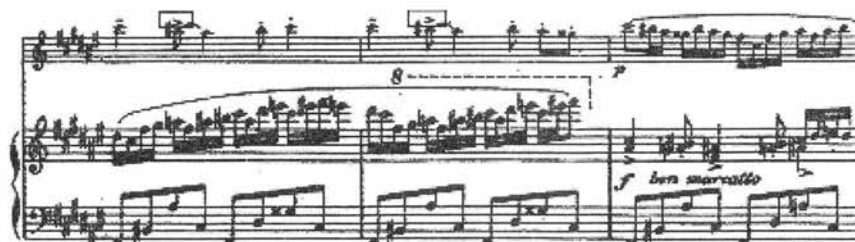
Ex. 13 (m. 38-43)



În segmentul de legătură (Puntea) fraza oboiului se remarcă prin progresie intervalică, iar basul prin variaţiile melodice ale formulei amintite (m. 43-47). Dezvoltat către final, segmentul pregăteşte secţiunea de **Repriză** în cadrul tonal iniţial.

Tema A va urmări doar parţial structura Expoziţiei, fiind prezentată într-o variantă concentrată, iar segmentul median este amplificat prin transpunerea motivului ritmic pe mai multe sunete, într-o acumulare tensională ce va culmina cu apariţia Temei a doua (**B**). Componenţa acesteia va fi, de asemenea, modificată prin sintetizare, primul segment fiind înlocuit cu unul ce înglobează elemente ale tranziţiei din Expoziţie şi motive din **B**.
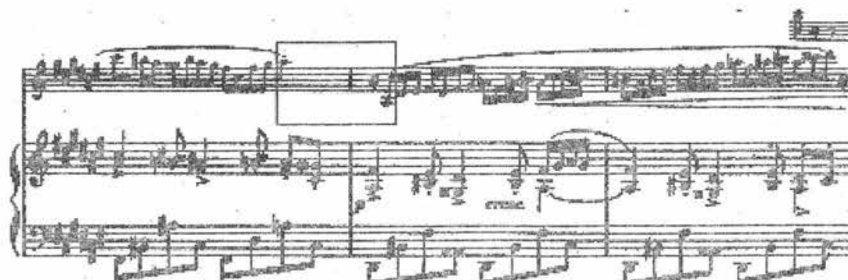
Ex. 14 (m. 66-71)



În ceea ce priveşte mijloacele de expresie privind **Tema A** distingem următoarele aspecte: accentul sincopei care dublează elementul tematic va fi subliniat fără a depăşi cadrul dinamic, respectându-se continuitatea frazică (m. 59-60), iar în interpretare va fi necesară o reţinere agogigă voită, dublată de o uşoară nuanţare (*più cresc.*) pentru a nu accelera tempo-ul.

Tema a doua (**B**) este expusă într-o perspectivă complet nouă, fiind pregătită printr-un *auftakt* multiplu marcat prin salt dinamic (*ff*, *p*) la oboi şi registric la pian (m. 71). Dificultatea următorului moment la oboi se datorează nu doar saltului registric (din acut în grav), ci şi reducerii intensităţii în scopul evidenţierii elementelor tematice din acompaniament.
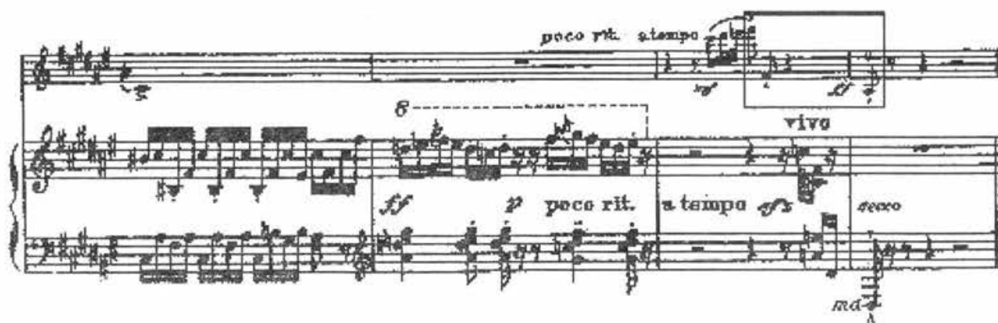
Ex. 15 (m. 72-74)



Tot acum se remarcă decalarea accentelor metrice pe structura unui ritm complementar, întregul pasaj fiind dominat de mobilitatea intervalul de terţă (m. 75-78). Din punct de vedere timbral, fiecare reluare motivică necesită o diferenţiere. Ritmul contratimpat poate fi pus în evidenţă prin note cu accente *martellato* executate cu o articulaţie tare, *dură* (cu *Th*), care să redea caracterul percusiv, materializat, mai ales, prin nota cu *apogiatură* (m. 78-80)[103]. Finalizarea momentului se produce printr-o scară hexatonală desfăşurată în diviziuni excepţionale de *cvintolet*, asemenea unui *portamente* descendent (m. 81), sensul descendent al pasajului fiind contrar efectului dinamic (*molto ff*). Al doilea segment tematic (m. 82-89) este dezvoltat printr-o progresie motivică, prin transpunerea motivelor pe centri sonori diferiţi[104], realizându-se astfel o dinamizare a discursului, o acumulare sonoră ce va culmina cu *trill*-ul oboiului (m. 90-91) marcând începutul **Codei**[105].

Ultimul segment formal al lucrării continuă desfăşurarea motorică, iniţiată încă din zonele de tranziţie şi extinsă progresiv prin acumularea secţiunilor componente ale formei. Linia melodică din partida oboiului are un caracter discontinuu, fiind alcătuită din enunţări sporadice ale unor motive desprinse din secţiunile anterioare. O caracteristică a acestor micro-structuri este aceea că sfârşesc prin sunete lungi *tenuto* (m. 95, 97). Sonoritatea este puternică şi pregnantă, fiind intensificată prin accent, în timp ce sunetele repetate pun în evidenţă maniera *quasi parlando* – o reminescenţă a Cadenţei din prima parte. Acest motiv *poartă sâmburele* de doină al primei părţi. Finalul este realizat prin alternanţa unor formule laconice, expuse succesiv de cele două partide. Efectul – sub forma unei interjecţii sonore – se realizează prin salt registric (supraacut-grav), prin agogica rapidă (*vivo*) şi prin trecerea bruscă de la o nuanţă la alta (*mf-ff*) şi, nu în ultimul rând, cu ajutorul sunetelor cu accente *marcatissimo*.

Ex. 16 (m. 106-109)



[103] De altfel, acestea sunt elemente specifice muzicii populare.

[104] Formulele ritmice au impulsuri contrare, atât sensului melodic ascendent, cât şi pulsaţiei ternare a figuraţiei din acompaniament; un *joc* care îşi pune amprenta pe expresivitatea momentului (m. 82-89).

[105] Figuraţia din acompaniament (m. 89-90) subliniază o nouă scară hexatonală descendentă, care pregăteşte acest ultim segment (m. 91-109).

Dintre caracteristicile generale, se remarcă abordarea treptată sau prin salturi intervalice mari a registrelor extreme, includerea formulelor ornamentale în cadrul unor durate mari, complementaritate ritmică şi constrast expresiv, introducerea unei cadenţe de virtuozitate spre finalul primei părţi.

Dincolo de interesul pentru elementele arhitecturale – reţin atenţia, în ceea ce priveşte aspectele arhetipale, similitudinile *Sonatinei* cu *Sonata* (pentru oboi şi pian *nr. 1*, op.19, 1939) de Constantin Silvestri şi asemănările cu *Sonata pentru oboi şi pian* (1947) a compozitorului francez Henri Dutilleux, privind segmentul cadenţial al primei mişcări.

BIBLIOGRAFIE

COSMA, Viorel – *Muzicieni din România (Lexicon biobibliografic)*, Bucureşti, Editura Muzicală, vol. IV, 2001

GOIA, Ioan – *Curs de metodică a studiului şi predării instrumentelor de suflat*, Iaşi, Conservatorul de Muzică *George Enescu* (ş.a.)

GOROVEI, Ilie – *Sonata pentru oboi în muzica secolului XX*, Teză de doctorat, Iaşi, 2010

GOROVEI, Ilie – *Sonata pentru oboi în muzica universală a secolului XX*, Iaşi, Editura Artes, 2011

*** *Dicţionar de termeni muzicali*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984

*** *Studii de Muzicologie*, vol. VII-VIII, coordonator Maria Georgeta Popescu, Iaşi, Editura Pim, 2012, 2013

DOCUMENTE DISCOGRAFICE

Ilie Gorovei (oboi), Mihaela Spiridon (pian) în Recitalul din 24.01.2009 (sala *Sympozion* a Universităţii de Arte *George Enescu*, Iaşi) ce a avut ca temă *Sonatina pentru oboi în muzica românească a secolului XX*. Imprimare personală.

POLIELEUL

ÎN MUZICA BIZANTINĂ

Profesor **Constantin-Nichifor Hrestic**

Școala Gimnazială *Veronica Micle*, Iași

Abstract: *Polyeleos* is a Byzantine chant from the Matins which has its origins in the Psalms of David , specifically the text which consists Psalms 134 and 135, psalms praising the special chip and praise the mercy of God, and to sing Matins polyeleos feasts and saints. The name *polyeleos* comes therefore the word *mercy* (ἔλεος), often repeated in Psalm 135: *that his mercy endureth for ever* ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα τὸ ἔλεος αὐτοῦ. This chorus gave its name to chant, Polyeleos, *wich means more merciful, more merciful.* In Byzantine music, *polyeleos* presents a variety melodic-rhythmic formulas on specific religious voices are made. The best known authors of Polyeleos are: Th. Focaevs, P. Lampadarie, D. Grigoriatul, Ieromonahul Macarie, Nectarie Protopsaltul, A. Pann and S. Popescu. Octavian Lazăr Cosma said that Macarie Ieromonahul was not even concerned about the originality and quality of the music that he translated it, but rather to introduce Romanian singing in churches and schools. The most important composers names of Polyeleos for Moldova, remain those of Visarion Protopsaltul and Dimitrie Suceveanu. Admittedly, says father Florin Bucescu, that many of greek-romanian translators known or anonymous have contributed quite important and can be regarded as authors.

Keywords: Polyeleos, manuscripts, matins, psalms, Byzantine.

Termenul de *polieleu* provine din limba greacă πολυέλεος: πολυ *mult* și έλεος *milă*, însemnând astfel multă sau bogată milă. Este posibil ca forma la neutru πολυέλεον să provină din limba greacă populară[106]. Părintele Florin Bucescu îl citează pe paleograful Sebastian Barbu-Bucur cu informația semnificativă că în timpul cântării polieleului, *toate candelele pline cu untdelemn sunt aprinse*[107].

Polieleul este o cântare psaltică de la slujba Utreniei ce-și are originea în psalmii lui David, mai exact al cărei text este alcătuit din psalmii 134 și 135, psalmi care preamăresc în chip deosebit și laudă milostivirea lui Dumnezeu și care se cântă la utrenia praznicelor și sfinților cu polieleu.

---

[106] Florin Bucescu, *Cântarea psaltică în manuscrisele moldovenești din sec. XIX. Ghidul manuscriselor psaltice-Moldova, sec. XIX*, vol. I, Iași, Editura Artes, 2009, p. 116.
[107] *Idem.*

Denumirea de polieleu provine, aşadar, de la cuvântul *milă* (ἔλεος), care se repetă des în psalmul 135: *că în veac este mila lui*: ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα τὸ ἔλεος αὐτοῦ. Acest refren a dat numele cântării *Polieleu* – adică *mult milostiv, multă milă.*

De pe la sfârşitul secolului al XIII-lea, în unele Biserici au început să se adauge la cântarea polieleului versete din *Psalmii* aleşi, intercalate între o serie de alte cântări (*mărimuri* şi *pripeale*). Astfel, în zilele noastre, în tradiţia slavă şi românească, polieleul este alcătuit din toate aceste cântări – *Psalmii aliluiari* 134 şi 135, fragmente din *Psalmii* aleşi, *pripeale* şi *mărimuri.*

Potrivit Tipicului bisericesc, Polieleul se cântă la Utrenia praznicelor împărăteşti şi a marilor sărbători, la slujbele duminicale din timpul anumitor perioade ale anului şi întotdeauna, la orice Utrenie a unei sărbători, în cadrul căreia este citită Evanghelia, acesta deosebindu-se prin conţinut, glas, funcţie şi mărime. Acest moment liturgic este unul din cele mai solemne momente ale slujbei, când Uşile Împărăteşti sunt deschise, iar clerul iese afară din altar şi cădeşte întreaga biserică.

Polieleul la praznicele Mântuitorului şi sărbători ale sfinţilor (cu polieleu), înlocuieşte Binecuvântările Învierii de duminică, fiind cântat după al doilea rând de sedelne. La sărbătorile Maicii Domnului, polieleul este format din versete ale Psalmul 44 (*Cuvânt bun răspuns-a inima mea...*), după care se repetă un fel de refren, care începe cu *Bucură-te* şi care reprezintă fragmente din diferite imne şi rugăciuni pentru Maica Domnului. În trei din duminicile Triodului (duminica *Fiului risipitor*, a *Lăsatului sec de carne* şi a *Lăsatului sec de brânză*) se adaugă la polieleul obişnuit al sărbătorilor (adică la Ps. 134 şi 135) şi Psalmul 136 (*La râul Babilonului...*), care exprimă plângerea şi nostalgia poporului evreu după locurile natale, atunci când se afla în robia babiloniană, iar la creştini simbolizează plângerea după raiul pierdut.

În muzica bizantină, polieleele prezintă o mare varietate în privinţa formulelor melodico-ritmice, specifice glasurilor bisericeşti în care sunt alcătuite. În manuscrise şi în cărţile de cântări bisericeşti, întâlnim forme ale polieleelor atât în tactul irmologic (rapid), cât şi în cel stihiraric (lent) sau chiar papadic (foarte lent). Dintre autorii mai cunoscuţi de poliele amintim pe: Teodor Focaevs, Petru Lampadarie, Damaschin Grigoriatul, Macarie Ieromonahul, Nectarie Protopsaltul, Anton Pann şi Stefanache Popescu.

Polieleele deţin o mare pondere în manuscrisele româneşti din Moldova, fiind cel mai bine reprezentate dintre toate cântările Utreniei. La fel şi în tipăriturile secolului al XIX-lea creaţia polieleului este semnificativă din punct de vedere cantitativ. Alte referiri asupra polieleului, însă de natură istorică, le găsim în *Istoria muzicii bizantine* a cercetătorului Vasile Vasile[108].

---

[108] Vasile Vasile, *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească*, vol. II, Bucureşti, Editura Interprint, 1997, p. 103.

Unele polielee existente în manuscrise au fost copiate din primele tipărituri psaltice: Tomul II al *Antologiei* lui Macarie Ieromonahul (1927), Tomul II al *Antologiei* lui Nectarie Frimu (1846) sau din Tomul I al *Antologiei* editate de Ieromonahul Serafim de la Buzău (1856)[109].

Antologia lui Macarie (Tomul II) cuprinde cântări ale utreniei, tropare, troiesnice, binecuvântările Învierii, evloghitare, antifoane, polieleie, pasapnoarii. Se remarcă în această tipăritură a anului 1827 înmulţirea cântărilor stihirarice şi papadice, iar polieleul *Robii Domnului* apare pe toate glasurile cu excepţia glasului al II-lea. De asemenea, conţine şi tereremuri[110]. Tot în această lucrare observăm şi inserarea cântării *Lumină lină, creată după cererea ucenicilor din şcoli*, ceea ce dovedeşte receptivitatea dascălului faţă de cerinţele didactice[111].

Variantele polieleului în limba română diferă uşor de modelul grecesc, iar modificările ţin seama de topica textului, de lungimea şi de poziţia accentelor cuvintelor în textul românesc. Octavian Lazăr-Cosma spune că Macarie nu a fost preocupat de originalitatea şi calitatea muzicii pe care a tradus-o, ci mai ales de a se introduce cântări româneşti în biserică şi în şcoală[112].

Expresia lui Macarie *întru nimic stricând melosul* se referă doar la creaţiile muzicienilor moderni precum Ioan şi Daniil Protopsaltul, Petru Lampadarie din secolul al XVIII-lea care au pregătit reforma, şi nu la cele autentice bizantine din secolele anterioare, din care Filothei sin Agăi Jipei tradusese în *Psaltichia rumânească*[113]. Astfel, Constantin Erbiceanu afirmă despre Ieromonahul Macarie că *el a imitat tipul cântării greceşti, dar a introdus dulceaţă în cântare*[114]. Printre modalităţile concrete de realizare ale acestor repere, trebuie amintite utilizarea cu maximă eficienţă a modulaţiilor şi a inflexiunilor modulatorii, evidenţiindu-se astfel o aplecare spre melosul cântărilor cultice similare celor de factură populară[115].

In urma cercetărilor bogăţia modală şi diversitatea funcţională şi muzicală a polieleului este evidentă. Utilizarea lui la Praznicele mari, circulaţia intensă în manuscrise şi modificările suferite de-a lungul existenţei sale (secolele XIX-XX) demonstrează locul important pe care îl ocupă în ierarhia cântărilor bisericeşti.

Modulaţia în psaltichia românească a secolului al XIX-lea şi în traducerile din greceşte este importantă nu dintr-o simplă obişnuinţă a vremii, ci este făcută pentru expresivitatea cântărilor.

---

[109] Florin Bucescu, *Cântarea psaltică în manuscrisele moldoveneşti din sec XIX. Ghidul manuscriselor psaltice-Moldova, sec. XIX*, *op. cit.*, p. 120.
[110] Vasile,Vasile, *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească*, vol. I, Bucureşti, Editura Interprint, 1997, p. 103
[111] *Idem.*
[112] Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii româneşti*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1975, p. 87.
[113] Florin Bucescu, *op. cit.*, p. 127.
[114] Constantin Erbiceanu, *Dedicaţia lui Macarie Cântăreţul către mitropolitul Grigorie*, în BOR nr. 1/1908, p. 42.
[115] Florin Bucescu, *op. cit.*, p. 127.

Visarion Duhovnicul şi Dimitrie Suceveanu rămân cele mai importante nume de compozitori de polielee pentru Moldova.

Trebuie admis, ne spune părintele Florin Bucescu, şi faptul că în multe din traducerile din greceşte, traducătorii români cunoscuţi sau anonimi, au avut o contribuţie destul de importantă, putând fi consideraţi chiar autori.

BIBLIOGRAFIE

BUCESCU, Florin – *Cântarea psaltică în manuscrisele moldoveneşti din sec. XIX. Ghidul manuscriselor psaltice-Moldova, sec. XIX*, vol I, Iaşi, Editura Artes, 2009

BUCESCU, Florin – *Pregătirea reformei hrisantice. Înnoiri muzicale în creaţia precursorilor reformei*, în *Acta Musicae Byzantinae*, vol. II, nr. 1, Iaşi, Centrul de Studii Bizantine, 2000

BUCESCU, Florin – *Sentimentul creştin şi expresia cântării religioase la români*, în rev. *Byzantion Romanicon*, vol.VII, Iaşi, Editura *Artes*, 2007

CIOBANU, Gheorghe – *Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie*, vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1974

COSMA, Octavian Lazăr – *Hronicul muzicii româneşti*, vol. II, III, VII, Bucureşti, Editura Muzicală, 1974, 1975, 1986

ERBICEANU, Constantin – *Dedicaţia lui Macarie Cântăreţul către Mitropolitul Grigorie*, în BOR, nr. 1/1908

IONESCU, C. Gheorghe – *Muzica Bizantină în România*, Dicţionar Cronologic, Bucureşti, Editura Sagittarius, 2003

KONSTANTINOU, Georgios – *Teoria şi practica muzicii bisericeşti*, Iaşi, Asociaţia Culturală Byzantion, 2010

MOISESCU, Titus – *Muzica bizantină în spaţiul cultural românesc*, Bucureşti, Editura Muzicală 1996.

PANŢIRU, Grigore – *Notaţia şi ehurile muzicii bizantine*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1971

VASILE, Vasile – *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească*, vol. I-II, Bucureşti, Editura Interprint, 1997

VINTILESCU, Petre – *Despre poezia imnografică din cărţile de ritual şi cântarea bisericească*, Galaţi, Editura Partener, 2006

REPERE STILISTICE ÎN MINIATURA ROMÂNEASCĂ PENTRU PIAN

Profesor **Cristiana Lazăr**

Liceul de Arte *Victor Giuleanu*, Râmnicu Vâlcea

Abstract: The passage, in term of musical language, from the classical system to the one used by the representatives of the national musical schools, was made possible throughout adopting a protesting attitude towards the former mentioned system. The composers of the national schools started to include in their creative works folkloric aspects and tunes in order to acquire a national, progressive content that would link their creation to the people to whom, it was actually dedicated. Through the identification of the occidental elements, it was disclosed the whole range of options already existing in the European music of the first half century, from the persistence of the Romantic typology to the endorsement of the new directions of Impressionism or folklore. The modal orientations in the music of the beginning of the XXth century can be envisaged through the variety of the means of expressing used by the composers belonging to that period, imposed by aspects of polyvalent functions, the harmony of the modal type, trough using the modal cadences. The Romanian composers extended this search for a new simplicity up to the expression of a pure single voice. A technical synthesis and an intentional one are the priorities of the Romanian composers. Remaining at the basis of the language, the folklore motif – already generalised – imposes its intonation features to some important contemporary phenomena. The creation of the Romanian composers is characterised by a language and an orientation that combine the idea of Neoclassicism (especially at the architectonic and metro rhythmic levels) with that of dodecaphonism (on organising the heights) or the modal of folklore inspiration. The miniature for the piano mirrors through theme, morphology and syntax the multitude of the stylistic modern options, reflecting even nowadays, as in the last periods, the alteration of the mentality and artistic taste that led to the establishment of the new aesthetic orientations.

Keywords: miniature, folkloric motif, modal orientation.

chimbările de stil care au intervenit în dezvoltarea muzicii europene, s-au produs ca de fiecare dată în împrejurări care privesc viaţa socială, ca o reflectare a realităţii. Stilul nou care a caracterizat muzica începutului de secol XX reprezintă un nou raport între vechile mijloace de exprimare şi cele noi, aduse de şcolile naţionale.

Trecerea de la sistemul clasic în ceea ce priveşte limbajul muzical, la cel utilizat de reprezentanţii şcolilor muzicale naţionale a fost posibilă, în primul rând prin adoptarea unei atitudini critice faţă de primul sistem menţionat. Teoretizarea aspectelor modale şi sistematizarea acestora a

fost un pas important pentru readucerea folclorului în atenţie. Acceptarea de noi consonanţe se impune prin evoluţia muzicii neo-modale, aşadar noţiunea de funcţiune capătă noi accepţiuni.

Adaptarea la direcţiile estetice europene, la structurile şi tehnicile de compoziţie occidentale moderne, în paralel cu evidenţierea identităţii naţionale a reprezentat un obiectiv urmărit consecvent de muzicienii reprezentativi pentru istoria culturii româneşti din prima jumătate a secolului XX. Diversitatea opţiunilor şi efervescenţa căutărilor s-a reflectat în limbajul muzical la nivelul tuturor relaţiilor morfologice şi sintactice.

Compozitorii şcolilor naţionale au adoptat în creaţie melosul popular, pentru a exprima prin intermediul acestuia un conţinut naţional, progresist, apropiat maselor cărora le este dedicată.

În toate şcolile naţionale, se constată influenţa muzicii populare manifestată atât sub aspectul melodiei, cât şi sub aspect ritmic. În cazul reprezentanţilor proveniţi din şcolile din sud-estul Europei, melodia, în general modală, se desfăşoară pe structuri dorice, frigice, lidice, mixolidice. Cvarta mărită şi septima mică sunt intervale des întâlnite la **B. Bartók** şi **G. Enescu**.

Profilurile limbajelor din creaţia compozitorilor români apar ca rezultat al procesului de coagulare a unei stilistici bazate pe simbioza dintre elementele occidentale asimilate, fondul folcloric românesc şi amprenta creatorului.

Astfel, prin identificarea elementelor de provenienţă occidentală se dezvăluie întregul evantai al opţiunilor existente în muzica europeană a primei jumătăţi de secol, de la persistenţa tipologiilor romantice, până la înscrierea în noile direcţii ale impresionismului sau folclorului. Privind din această perspectivă se cuvine precizat faptul că, în majoritatea cazurilor, compozitorii români, formaţi în marile centre europene, îşi încep drumul creator prin preluarea modelelor deja existente – cu o preferinţă pentru orientarea romantică[116], ulterior evoluând spre o modernitate cu amprentă individuală.

Orientările modale în muzica începutului de secol XX se deduc din varietatea mijloacelor de exprimare a compozitorilor ce aparţin acestei perioade, impuse prin aspecte ale polivalenţelor funcţionale, armonia de tip modal, prin utilizarea cadenţelor modale (G. Enescu – *Şapte cântece pe versuri de Clément Marot, op. 15*, P. Constantinescu – *Oratoriul Bizantin de Crăciun*, B. Bartók - *Microkosmos*), al trisonurilor cu dublu aspect major-minor, prin armonii de cvarte, prin introducerea *isonului*, prin verticalizarea orizontalului, care conduce la deducerea armoniei din melodie, prin intermediul treptelor mobile, prin utilizarea *cluster*-ului modal. Tendinţa de a lua din fiecare tehnică elementul care poate îmbogăţi expresivitatea muzicii constituie orientarea sub semnul căreia au căpătat viaţă cele mai caracteristice piese ale muzicii româneşti contemporane.

---

[116] Zeno Vancea, *Creaţia muzicală românească, sec. XIX-XX*, vol. I-II, Bucureşti, Editura Muzicală, 1978.

Receptivitatea la toate cuceririle tehnice ale muzicii contemporane – de la modalism la aleatorism – era desigur o consecinţă a bogăţiei mesajului. Totodată, compozitorii români, prin problema unei simplităţi la nivelul tehnicii celei mai înalte, împing această căutare (a unei noi simplităţi) până la expresia pur monodică.

Stilurile diferite abordate (românesc, impresionist, prokofievian, stravinskian) şi îmbinarea de tehnici diverse (serialism, omofonie impresionistă, polifonie, îmbinarea dintre armonie şi polifonie cu aspectele expresioniste, monodie şi, în special, serialismul modal, care dă o mare libertate de exprimare sau poliritmia, polimetria, ca şi polimodalismul vertical şi orizontal într-o desfăşurare liberă), contribuie alături de celelalte elemente menţionate la înnoirea formală a mijloacelor de expresie. Contrastele interioare, rezultate din diferite tehnici de compoziţie au rezultante sonore mult mai bogate decât vechile contraste dinamice, ritmice şi de tempo. Polifonia liberă cu aderenţe la tehnicile populare creează mijloace expresive noi în muzica cultă, cum ar fi *isonul*, eterofonia, *flageoletele* la pian, ce constituie soluţii originale româneşti de îmbogăţire a posibilităţilor de elaborare expresivă a muzicii secolului XX.

Nu numai o sinteză tehnică, dar şi una intonaţională îi preocupă pe compozitorii români. Rămânând la baza limbajului, motivul folcloric generalizat, îşi integrează intonaţiile caracteristice unor fenomene contemporane de seamă: ecouri messiaeneşti, weberniene, bartókiene (deci apusul, centrul şi răsăritul Europei) se dizolvă în torentul unei gândiri care, naţională în esenţa ei, tinde spre o cât mai largă arie de cuprindere artistică. Muzica lui Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Mihail Jora joacă un rol important în dezvoltarea acestui proces. Este de fapt continuarea unei tradiţii pe care o întâlnim la mulţi mari compozitori (Bach, Mozart, Mahler) preocupaţi ca prin asimilarea unor elemente multinaţionale să-şi făurească un *vocabular* muzical cât mai bogat.

Trebuie observate schimbările din creaţia celor mai importanţi compozitori români interbelici (alături de George Enescu): Mihail Jora şi Paul Constantinescu, după 1950. Noutatea stilistică a lucrărilor acestor doi compozitori constă în îmbinarea structurilor armonice expresioniste cu structuri melodice modale, care evocă fie folclorul românesc, fie pe cel oriental. *Rezultatul nu e hibrid şi chiar această îmbinare între structuri care par a se respinge, dar de fapt se pun unele pe altele într-o lumină nouă, dă originalitate lucrării*[117].

Creaţia compozitorilor români se caracterizează printr-un limbaj şi o orientare ce îmbină ideea neoclasicismului (mai ales sub raport arhitectonic şi metro-ritmic) cu cea a dodecafonismului (în planul organizărilor înălţimilor) sau modalului de inspiraţie folclorică.

---

[117] Dan Constantinescu, Myriam Marbé, *Specificul naţional şi muzica românească.* Comunicare ştiinţifică din cadrul Conservatorului din Bucureşti, 1976.

Odată cu *schimbul* generaţiilor, se vor schimba radical şi preocupările componistice privitoare la exprimarea unui anumit conţinut *naţional* prin căutarea unor surse ideatice în folclorul – de preferinţă arhaic – românesc.

Asocierea limbajului modal cromatic cu neoclasicismul rămâne o constantă în definirea acestui curent al secolului XX. Ceea ce constituie însă nota particulară a operei lui Paul Constantinescu este esenţa psaltică a materialului muzical, alături de alte inserţii de folclor românesc.

Îmbinarea disjunctivă a tetracordurilor minore din muzica lui Paul Constantinescu are ca rezultat scara ton-semiton, precum şi posibilităţile sporite de deplasare a centrilor tonali. Din folosirea nenumăratelor scări (preluate din muzica bizantină, psaltică) au rezultat relaţii specifice modale, care nu se supun ierarhizărilor şi cadenţelor major-minorului clasic. Valorificarea citatului folcloric sau a temelor proprii de inspiraţie folclorică cu planuri tono-modale incerte, impregnate de elemente cromatice, permutarea şi variaţia motivelor constitutive, folosirea din plin a ciocnirilor disonante, o ritmică pregnantă, uneori sincopată sau în contratimpi, ce sugerează dinamica jocului, sunt doar câteva aspecte muzicale ce răzbat din concepţia sa componistică. Trăsăturile modale au influenţat şi structurile acordice: sunt frecvent folosite acordurile cu apogiaturi tipice (cvarta mărită, secunda mică etc.). Caracterul predominant melodic al muzicii populare a sugerat şi ideea emancipării crescânde a vocilor, a unei conduceri polifonice.

Dintre compozitorii cu contribuţii remarcabile la formarea limbajului românesc cu deschidere spre modernitatea europeană, a făcut parte şi Sabin Drăgoi. Adept al principiilor inaugurate în compoziţie şi folcloristică de către Béla Bartók, muzicianul român îşi bazează sursa de inspiraţie pe cântecul ţăranilor din sudul Transilvaniei şi Banat şi, într-o oarecare măsură, şi pe patrimoniul bizantin autohton. Prin activitatea sa de compozitor şi pasionat culegător de folclor a reuşit să atragă atenţia asupra faptului că în muzica ţărănească se află o substanţă sonoră de o valoare şi o prospeţime deosebită, aptă de a fi valorificată în creaţia cultă miniaturală sau de anvergură.

Melodia folosită de Sabin Drăgoi conţine câteva caracteristici particulare, în mare parte datorate sursei de inspiraţie.

Profilul se bazează pe citatul folcloric (folosit în majoritatea miniaturilor pentru pian) sau se dezvoltă pe construcţii similare; melodica are caracteristicile vocalităţii – salturi mici, ambitus restrâns, contururi sinuoase.

Se evidenţiază preferinţa pentru discursul diatonic – monotonia fiind evitată datorită oscilaţiilor între mai mulţi centri modali. Ca inovaţie se poate remarca rolul organizator principal al discursului melodic. Aceste caracteristici au avut efect asupra limbajului compoziţional românesc, deschizând o nouă traiectorie stilistică.

Armonia se evidenţiază, creând cele mai interesante metamorfozări. Datorită restrângerii interesului la folclorul diatonic, relaţiile verticale se află frecvent în zona dintre tonal şi modal, cu preferinţă pentru modurile ionian şi eolian, deseori în succesiuni tipice tarafurilor din Ardeal. Abundenţa notaţiilor metrice, agogice şi dinamice – atât variabile, cât şi fixe – într-o densitate de asocieri, creează o direcţionare strictă a actului interpretativ şi presupun deţinerea unei tehnici pianistice elevate.

Miniatura pentru pian oglindeşte prin tematică, morfologie şi sintaxă, multitudinea opţiunilor stilistice moderne reflectând şi acum, la fel ca în epocile anterioare, modificările de mentalitate şi gust artistic ce au condus la instituirea noilor orientări estetice.

BIBLIOGRAFIE

CONSTANTINESCU, Dan, Myriam MARBÉ - *Specificul naţional şi muzica românească*, comunicare ştiinţifică în cadrul Conservatorului de Muzică *Ciprian Porumbescu*, Bucureşti, 1976

VANCEA, Zeno – *Legătura dintre tradiţie şi inovaţie văzută în lumina dezvoltării creaţiei muzicale româneşti* publicat în culegerea *Naţional şi universal în muzică* (lucrările sesiunii ştiinţifice ale cadrelor didactice), Conservatorul de Muzică *Ciprian Porumbescu*, Bucureşti, 1967

*****Dicţionar de termeni muzicali*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984

ŞCOLI EUROPENE DE VIOLONISTICĂ
PRIVIRE CRITICĂ ŞI SUGESTII

Profesor **Nina Munteanu**
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă*, Iaşi

Abstract: This research aims to a better management of the young talents by approaching a well balanced planning and modelling their interpretation temperamentally. As I come from the former Soviet space, I discovered the admirable interpretation art of the Romanian violin school as having similar didactic principles and methods as the Russian school. The research comprises a translation from Russian of Rodionov's method and an interview of a famous pedagogue from Chisinau. I also considered as suitable a critical analysis of the main violin methods used in the Romanian musical instrumental education in the first years of study, comparing the way of teaching the elements of the basic technique by authors of different European schools. Also, I thought of an analysis of the methods predominantly used in teaching at this stage of studying the violin, taking into account that in this period the attachment of the child for the violin takes shape.
Keywords: teaching methods, didactic approach, analysis, violin player schools.

După cum afirma Garabet Avachian, **talentul** este factorul fundamental al reuşitei într-o carieră violonistică, format dintr-un complex de aptitudini, cum ar fi: *gândirea, capacitatea de interiorizare, sensibilitatea şi afectivitatea, fantezia, receptivitatea pentru frumos, capacitatea de comunicare, auzul muzical, ritmul muzical, memoria auditivă, vizuală, tactilă şi chinestezică, abilitatea, cronaxia, vocaţia, adică pasiunea pentru muzică şi pentru vioară; însuşiri temperamentale favorabile activităţii artistice, trăsături de caracter privind concepţia despre lume, despre artă, despre misiunea artistului, energia, perseverenţa, consecvenţa*[118].

Din complexul de aptitudini, auzul muzical este determinant. Acesta poate fi aproximativ sau exact. *Auzul exact* se împarte în trei categorii: auz relativ, auz absolut static sau spontan şi auz

---

[118] Garabet (Garbis) Avachian, *Concursul P. I. Ceaikovski,* în rev. *Muzica,* nr. 9, Bucureşti, 1966.

absolut deductiv sau educat, primul tip fiind cel mai indicat pentru studiul muzicii. Copilul păstrează tonalitatea, redă exact sunetele izolate, imediat, fără căutări; probele ritmice vor fi redate cu exactitate, câteva repetări, doar cu mici greşeli cum ar fi melisme, note de trecere.

Tipul exact cu *auz absolut* este extrem de rar. El poate fi reperat doar la cei deja iniţiaţi în muzică. *Auzul absolut deductiv* se caracterizează prin facultatea de identificare după timbru a unui număr restrâns de sunete, deducând pe celelalte în raport cu acestea.

De asemenea, **aptitudinile fizice** sunt importante în educaţia violonistică. Pentru studiul viorii o conformaţie cu degete lungi este ideală. Aceasta facilitează cuprinderea intervalelor mari (decime, octave cifrate), scutind elevul de eforturi în plus. Maximilian Costin în lucrarea sa *Vioara, maeştrii şi arta ei* spune că *pentru a obţine un sunet curat şi frumos este necesar ca, asemenea unui ciocan de pian, degetul să aibă la vârf o anumită grosime şi elasticitate şi să exercite un anumit grad de apăsare pe coardă sau chiar de la o notă la alta. Un violonist ale cărui degete sunt groase şi mici, instinctiv va căuta să apese coarda mai cu marginea degetelor pentru a obţine sunetul frumos cerut de auz. Un altul cu degetele prea osoase va face contrariul, va apăsa în plin şi pe partea mai cărnoasă a degetului*[119].

Conformaţia fizică este importantă în alegerea instrumentului, dar nu este determinantă. De asemenea, este bine ca profesorul să observe încă de la prima întâlnire anumite aspecte ale laturii psiho-emoţionale a copilului.

Principalele şcoli violonistice europene

Violonistica europeană are o tradiţie occidentală mult mai veche decât cea estică. Astfel, prima menţionare a viorii îi aparţine lui Claudio Monteverdi, în partitura operei *Orfeu*, din anul 1608[120]. În Italia secolului al XVII-lea se va dezvolta atât construcţia, prin şcolile de lutierie din Brescia şi Cremona, cât şi repertoriul violonistic şi, implicit, didactica instrumentului. Primii compozitori italieni care consacră viorii un număr semnificativ de lucrări au fost şi primii didacticieni care au transmis principiile cântatului la instrument prin creaţiile lor. Considerat drept fondatorul şcolii violonistice moderne, Archangelo Corelli (1653-1713) pune bazele unui cânt instrumental apropiat de expresia vocii umane[121], considerând că idealurile urmărite în studiu trebuie să fie (după cum afirmă Wilhelm Georg Berger) frumuseţea sunetului, atingerea

---

[119] Maximilian Costin, *Vioara, maeştrii şi arta ei*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1964, p. 188.
[120] André Boucourechliev, *Le langage musical*, Librairie Arthème Fayard, 1993, p. 81.
[121] Larousse, *Dicţionar de mari muzicieni*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2000, p. 121.

cantabilităţii vocale şi varietatea efectelor timbrale[122]. Printre elevii săi se numără Franceso Geminiani, Pietro Locatelli, Franceso Gasparini ş.a.

Prima scriere teoretică în domeniul didacticii violonistice îi aparţine lui Francesco Geminiani (1687-1762) şi se intitulează *Arta de a cânta la vioară* (*The Art of Playing on the Violin*), publicată la Londra în 1751. Lucrarea este structurată în două părţi, una teoretică şi cealaltă practică. În prima parte (teoretică) apar primele indicaţii asupra modului corect de apucare a viorii şi a arcuşului şi despre aşezarea degetelor pe coardă în funcţie de configuraţia naturală a mâinii (cu semitonul între degetele 2 şi 3).

O nouă etapă în evoluţia didacticii viorii o constituie scrierile teoretice ale lui Giuseppe Tartini (1692-1770) şi anume, *Tratat de muzică după adevărata ştiinţă a armoniei*, publicat la Padova în 1754 şi *Tratat despre ornamente în muzică* (*Traité des agréments de la musique*[123]). Prima lucrare este deosebit de utilă în studiul intonaţiei, întrucât Tartini descoperă rolul celui de-al treilea sunet în studiul dublelor coarde, iar a doua lucrare, care a circulat doar în manuscris în limba italiană, a constituit un punct de reper pentru *Tratatul* lui Leopold Mozart (reprezentant al şcolii germane) din 1756. În *Arta arcuşului*, prin seria de 50 de variaţiuni pe o Temă de Corelli, Tartini dezvoltă, practic, tehnica trăsăturilor de arcuş, de la cele de bază la cele de virtuozitate.

O altă lucrare cu caracter practic, dar cu certe aspecte metodice, o constituie *Arta viorii* (*L'arte del violino*) scrisă de Pietro Locatelli (1695-1764). Cele *24 de capricii* conţinute dezvoltă în special tehnica de mână stângă, prin extinderea ambitusului instrumental până la poziţia 22 (ceea ce modifică şi pozarea mâinii stângi), prin extensii, prin pasaje polifonice, duble coarde etc.

Aşadar, **şcoala italiană** de vioară, prin principalii săi reprezentanţi, pune bazele violonisticii moderne şi are ca preocupare centrală dezvoltarea virtuozităţii şi a cantabilităţii instrumentale.

În Franţa, didactica viorii apare mai târziu, datorită lui Pierre Baillot (1771-1842), Pierre Rode (1774-1830) şi Rodolphe Kreutzer (1766-1831), fiind consideraţi fondatorii şcolii franceze de vioară. Profesori la Conservatorul din Paris, încă din primii ani ai înfiinţării instituţiei (1795), cei trei violonişti şi profesori editează împreună o *Metodă de vioară a Conservatorului* în 1803.

---

122 Wilhelm Georg Berger, *Estetica sonatei baroce*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1985, p. 38.

123 Titlul complet este *Traité des agrémens de la musique, contenant l'origine de la petite note, sa valeur... toutes les différentes espèces de cadences... le tremblement et le mordant... les modes ou agrémens naturels, les modes artificiels... la manière de former un point d'orgue* (Tratat despre ornamente, conţinând originea apogiaturii, valoarea sa... toate tipurile diferite de cadenţe... *trill*-ul şi *mordent*-ul... modurile sau ornamentele naturale, modurile artificiale... maniera de a realiza o *coroană*).

Structurată în două părţi, lucrarea prezintă, mai întâi teoretic, principiile de bază ale ţinutei instrumentului şi ale tehnicilor elementare violonistice, urmate de studii în duete cu violoncel[124] (ca bas de acompaniament). În întreaga lucrare se remarcă preocuparea constantă pentru calitatea emisiei sonore, pentru formarea unei tehnici instrumentale de virtuozitate, pentru expresia muzicală. Format la şcoala franceză de vioară şi, pentru o perioadă elev al lui Pierre Baillot, belgianul Charles Auguste de Bériot (1802-1870) este considerat întemeietorul **şcolii franco-belgiene** moderne de vioară. *Metoda* sa, în două volume, este mai sistematizată decât cea a Conservatorului din Paris, mai detaliată, şi conţine, alături de duete, studii pentru problematicile tehnice respective. Printre elevii săi se numără Hubert Léonard, Henri Vieuxtemps şi Heinrich Wilhelm Ernst. Din studiul metodelor de vioară franceză şi franco-belgiană rezultă trăsăturile generale ale acestor două şcoli, şi anume, aşezarea perpendiculară a degetelor pe coarde, cu degetul mare rotunjit şi aşezat în faţa degetului 1, în poziţiile I-IV, degetul mare de la mâna dreaptă faţă în faţă cu degetul mijlociu, formând aşa-numitul *inel de forţă*, realizarea trăsăturii de arcuş doar din antebraţ, cu braţul mai curând jos, ridicându-l doar *cât să poată atinge coarda* sol, *şi pentru a putea cânta cât mai natural pe* mi[125], preocuparea pentru expresia muzicală şi instrumentală pentru o redare cât mai fidelă a conţinutului emoţional al lucrărilor.

În cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, odată cu întemeierea Imperiului austro-ungar, o întreagă pleiadă de tineri talentaţi din Europa de Est, în special din Ungaria, pleacă spre vest să se perfecţioneze în arta viorii. Astfel, Joseph Joachim studiază la Viena, Leopold Auer şi Jenö Hubay la Berlin, iar Karl Flesch studiază mai întâi la Viena, apoi la Paris. După absolvirea studiilor, Flesch predă vioara la Conservatorul din Bucureşti, între anii 1895-1902, unde l-a avut student, între alţii, pe Grigoraş Dinicu. Întrucât a studiat cu Marsick şi Sauzay la Paris, Flesch se înscrie în şcoala franco-belgiană. El este autorul unor lucrări cu caracter didactic, cum ar fi *Arta de a cânta la vioară* (1923) şi *Studiul gamelor*, un sistem complex care este utilizat astăzi pe scară largă.

Joseph Joachim, violonist virtuoz, este cunoscut mai ales pentru *cadenţele* la concertele nr. 4 şi nr. 5 de Mozart, la concertele de Beethoven, Brahms, Kreutzer nr. 19, Rode nr. 10 şi nr. 11, Spohr nr. 2 şi Viotti nr. 22, precum şi pentru *cadenţa* la sonata *Trilul Diavolului* de Tartini. Întrucât activitatea sa se desfăşoară între Weimar, Leipzig şi Berlin, Joachim este considerat un reprezentant al romantismului german. În cariera sa de profesor formează violonişti şi mai ales

---

[124] În 1804 Baillot publică şi o metodă de violoncel cu bas de acompaniament.
[125] *Méthode de violon par Baillot, Rode, Kreutzer*, gravée par M. Le Roy, Paris, p. 9.

pedagogi de mare renume, printre care îi amintim pe Leopold Auer, Jenö Hubay, Enrico Polo, Camillo Ritter (profesorul lui William Primrose) ş.a.

Leopold Auer, format la Viena sub îndrumarea lui Jakob Dont şi mai apoi la Hanovra, unde se perfecţionează cu Joachim, din 1868, timp de 49 de ani, este profesor la Conservatorul din Sankt Petersburg, fiind astfel considerat întemeietorul **şcolii ruse** de vioară. Printre elevii săi se numără mulţi dintre marii violonişti ai secolului XX, cum sunt: Mischa Elmann, Jascha Heifetz, Nathan Milstein, Georges Boulanger, Efrem Zimbalist sau pedagogi de seamă ca Iuri Yankelevitch, Konstantin Mostras şi alţii. Îndelungata sa experienţă de pedagog a rămas generaţiilor următoare, atât prin marii maeştri ai viorii pe care i-a format, cât şi datorită celor trei cărţi pe care le-a scris. Prima sa carte, publicată în 1921, *Studiul viorii aşa cum îl predau eu*, reprezintă prima *Metodică* modernă pentru predarea şi studiul acestui instrument. O a doua carte, publicată în 1923, *My Long Life in Music* constituie o autobiografie violonistică şi didactică a autorului, iar ultima sa carte, *Capodoperele repertoriului violonistic şi interpretarea acestora*, publicată în 1925, reprezintă o incursiune în repertoriul viorii, de la preclasici la contemporani, cu soluţii pentru rezolvarea pasajelor, referiri frecvente la interpretările şi tehnica marilor romantici, cum ar fi Paganini, Wieniawski sau Joachim.

Unii dintre studenţii lui Auer au întemeiat, alături de alţi violonişti care s-au format sub influenţa sa, o nouă şi viguroasă şcoală de vioară la Moscova, şi îi cităm aici pe: Abram Iampolski, Boris Sibor, Konstantin Mostras, Iurii Ianchelevici, Dimitri Ţiganov, David Oistrah, Miron Poliakin.

Un alt centru muzical de tradiţie – în care se înfiinţase din 1850 o *Societate Filarmonică* – a fost Odessa. Aici ia fiinţă în 1870 Şcoala de muzică ce devine din 1913, Conservatorul de Muzică. Un rol important în dezvoltarea şcolii violonistice din Odessa l-a avut violonistul Piotr Stoliarski, care a înfiinţat o şcoală privată de vioară cu rezultate spectaculoase, supranumită de contemporani *fabrica de talente*. Cu el s-au pregătit celebrii violonişti: Nathan Milstein, Boris Goldstein, Elizaveta Gilels, David Oistrah, Igor Oistrach, Mikhail Fikhtenholtz ş.a.

Din aceeaşi *şcoală* a lui Leopold Auer provine şi Ivan Galamian (1903-1981), violonist şi pedagog de renume, care îşi începe educaţia violonistică la Moscova, sub îndrumarea lui Konstantin Mostras, elev al lui Auer şi se perfecţionează cu Lucien Capet, la Paris. Astfel, din soliditatea deprinderilor tehnice ale şcolii ruse şi din supleţea şi rafinamentul şcolii franceze se naşte generaţia *de aur* a violoniştilor celei de-a doua jumătăţi a secolului XX, reprezentată de Michael Rabin, Ruggiero Ricci, Itzack Perlmann, Pinkas Zuckermann, Eugen Sârbu, Gidon Kramer, Eugen Fodor, Elizabeth A. H. Green şi foarte mulţi alţi elevi ai lui Galamian.

Acest formator de *școală* violonistică publică ediții cu adnotări personale ale unor partituri de studii, capricii, sonate (între care *Sonatele* și *Partitele* pentru vioară solo de Bach), piese și concerte, precum și un volum de tehnică, intitulat *Tehnica contemporană a viorii* (*Contemporary Violin Technique* – 1962), care conține în partea I game și arpegii, iar în partea a II-a exerciții pentru duble coarde și acorduri.

Întreaga sa experiență de pedagog este sintetizată în volumul *Principii ale studiului și predării viorii* (*Principles of Violin Playing and Teaching*), publicat în același an, 1962, în America. Acesta este cel mai modern manual de didactică a viorii, utilizat atât de profesorii de instrument și de metodică, cât și de studenții și elevii violoniști, care doresc să-și rafineze mișcările instrumentale și gândirea muzicală violonistică.

Alături de școala rusă, în Europa de Est se dezvoltă și **școala cehă**, prin violonistul și profesorul Otakar Ševčík (1852-1934). După absolvirea studiilor la Conservatorul din Praga, Ševčík devine concert maestru la orchestra *Mozarteum* din Salzburg, unde își începe și cariera didactică, pe care o va desfășura, mai apoi, în multe din centrele muzicale ale lumii, cum ar fi: Viena, Praga, Kiev, Londra, Boston, Chicago și New York. Considerat drept fondatorul pedagogiei moderne a viorii, Ševčík lasă un volum impresionant de studii tehnice destinate diferitelor probleme instrumentale: articularea degetelor, *flageoletele*, *pizzicato* de mână stângă, game și arpegii (op. 1, patru caiete), tehnica arcușului (op. 2, șase caiete), *trill*-ul (op. 7, două caiete), schimburile de poziție (op. 8) sau dublele coarde (op. 9). Printre elevii săi se numără violoniști de seamă ca: Jan Kubelík, Jaroslav Kocián, Efrem Zimbalist, Juan Manén, Marie Hall, Viktor Kolar, Erika Morini ș.a.

Tot în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, la 6 octombrie 1864, în România, domnitorul Alexandru Ioan Cuza semnează decretul privind înființarea Conservatorului de Muzică și Declamațiune, cu două școli, una la București și alta la Iași. Printre primii profesori de vioară au fost Alexandru Flechtenmacher la București și Eduard Caudella la Iași.

Încă de la înființare, Conservatorul din București îl are ca profesor de vioară pe Alexandru Flechtenmacher, rector al instituției în perioada 1864-1869. La clasa sa de vioară se formează Robert Klenk, care își desăvârșește apoi studiile la Viena cu Hellmesberger și la Leipzig cu Ferdinand David. Din 1888 îl va suplini pe Flechtenmacher la catedra de vioară, iar după dispariția acestuia, devine titular al acestei catedre. În 1892, Klenk publică *Metoda de vioară*, prima lucrare de specialitate din România, care îl consacră ca pedagog de elită. Primele două volume sunt destinate învățării poziției I și a trăsăturilor de arcuș de bază, iar celelalte cinci (în total sunt șapte volume) se ocupă de studiul pozițiilor. Cum materialul cuprins în primele două volume nu epuizează tratarea tuturor problemelor cântatului în poziția I, Klenck recomanda lucrări de

specialitate ce urmează a fi studiate paralel cu metoda lui, urmărind astfel o cât mai temeinică însuşire a poziţiei I. Printre elevii lui Klenk îi cităm pe Alexandru Rădulescu (care devine ulterior profesor de violă) şi pe Constantin C. Nottara.

Unul dintre numele de rezonanţă în pedagogia românească a viorii este George Manoliu, autor de cărţi, articole şi lucrări cu caracter didactic, dintre care cităm *Manualul de vioară* în patru volume (în colaborare cu Ionel Geantă, 1974) şi *George Enescu – gânditor şi poet al viorii*.

Pe lângă *Manualul de vioară*, elaborat împreună cu maestrul Ionel Geantă, profesorul George Manoliu a redactat o serie de ediţii ale unor partituri pentru vioară, cum sunt cele 12 *Studii pentru vioară* de Teodor Burada, *36 Studii* de Mazas, un album cu *Sonate preclasice* (Veracini, Locatelli, Nardini, Haendel, *La Folia* de Corelli, *Ciaccona* de Vitali, *Sonate* de Bocherini, piese mici), *Bagatela* de Scărlătescu, *Largo espressivo* de Pugnani, *Menuet* de Beethoven, *Nocturnă* de Haciaturian, *Visare* şi *Amintire* de Schumann. De asemenea, a editat *Concertul nr. 23* de Viotti cu cadenţe proprii şi a *readus la viaţă* o lucrare inedită a lui George Enescu scrisă în 1911, *Sonata Torso*. Printre elevii lui George Manoliu îi cităm pe: Ilarion Ionescu-Galaţi, Norica Geantă, Petre Munteanu, Peter Csaba, Şerban Lupu, Maria Maszalits şi alţii.

Manualul de vioară reprezintă o a doua metodă românească (după *Metoda de vioară* de R. Klenk), alcătuită pe baze ştiinţifice şi principii moderne, valorificând pe un plan superior experienţa şcolii româneşti de vioară. Ceea ce caracterizează această metodă este principiul succesiunii progresive a ordonării materialului tehnico-muzical, prin selecţionarea exerciţiilor tehnice, a studiilor melodice şi a pieselor muzicale, precum şi prin explicaţiile date.

Întrucât subiectul nostru vizează doar metodele pentru începători, ne-am oprit în cercetarea noastră asupra celor două şcoli după care se ghidează profesorii din România în învăţământul muzical de specialitate, respectiv şcoala românească (R. Klenk şi I. Geantă – G. Manoliu) şi şcoala rusă (Konstantin K. Rodionov).

Un aspect relevant pentru opţiunea majorităţii profesorilor de vioară din România de a lucra pe aceste metode este performanţa violoniştilor ruşi şi români la concursurile internaţionale – şi semnalăm aici că, între 1973-1985, la Concursul internaţional Paganini, premiile I au fost obţinute doar de violonişti ruşi şi români – printre care îi cităm pe: Alexander Kramarov (1973), Yuri Korcinski (1975), Lenuţa Ciulei (1976), Ilya Grubert (1977), Eugen Sârbu (1978), Florin Paul (1979), Ilya Kaler (1981) şi Dmitri Berlinski (1985). La unele ediţii premiul I nu s-a acordat, premiul II fiind obţinut, cu o excepţie (în 1983), tot de violonişti ruşi şi români: Eugen Sârbu (1974), Niculaie Tudor (1980), Alexander Markov, Boris Garlitzki (1982) şi Vadim Brodski (1984).

Elevii începători și tehnica violonistică

Ţinem să subliniem importanţa însuşirii *corecte* a acestor prime deprinderi, de ele depinzând un cântat *sănătos* la vioară, fără crispări sau greutăţi în emiterea sunetului, o intonaţie bună, clară şi o mânuire uşoară a arcuşului. În arta apucării arcuşului, în şcoala franco-belgiană, punctul de contact între degetul arătător şi baghetă este pe sub falanga a doua, iar antebraţul este pronat moderat.

Karl Flesch descrie în cartea sa *Arta violinei*, volumul I, modul de apucare franco-belgian: *O uşoară rotaţie spre înăuntru (pronaţie) a antebraţului din articulaţia cotului de circa 25 grade - degetul arătător apasă pe baghetă lateral, la capătul de sus al falangei mijlocii care prin aceasta este împinsă mai departe cu o porţiune considerabilă – spaţiul intermediar între degetul arătător şi cel mijlociu – degetul mare stă faţă în faţă cu degetul mijlociu, degetul mic se ridică în timpul cântatului la vârful arcuşului, pentru ca să nu slăbească apăsarea degetului arătător, arcuşul tare întins, baghetă ţinută înclinat*[126].

În şcoala rusă, punctul de contact al arătătorului cu arcuşul este pe sub articulaţia dintre falanga întâi şi a doua, sau şi mai adânc, pe sub falanga întâi a degetului arătător, priza rămânând aproape neschimbată, atât la talon, cât şi la vârf. Pronaţia antebraţului este foarte pronunţată (unghi drept). Acest tip de priză este descris de Flesch astfel: *Rotire puternică a antebraţului spre înăuntru cu circa 45 de grade – degetul arătător apasă lateral pe locul de legătură dintre falanga mijlocie şi cea a rădăcinii, pe baghetă şi o cuprinde cu falanga unghiei – conducerea o preia degetul arătător, în timp ce degetul mic (ca urmare a rotaţiei puternice a antebraţului) atinge bagheta, numai în timpul trasului la talon şi anume cu vârful său extrem – spaţiu intermediar foarte mic între degetul arătător şi mijlociu – degetul mare stă faţă în faţă cu acest spaţiu intermediar - el se sprijină cu vârful său extrem jumătate pe muchia caprei, jumătate pe baghetă – arcuş slab întins şi înclinat - întinderea să fie atât de redusă încât bagheta să poată fi apăsată fără mare efort până peste păr, totuşi suficient de tare, ca să mai posede suficiente oscilaţii proprii la mijloc, pentru a sălta de la sine*[127].

Tehnica violonistică pentru mâna dreaptă

Exerciţiile pe coarde libere obişnuiesc elevul cu respectarea strictă a indicaţiilor privitoare la ţinuta viorii şi la conducerea corectă a arcuşului. Şcoala rusă propune să nu se tragă cu arcuşul pe

---

[126] Karl Flesch, *Arta violinei*, vol. I, New York, Edited by Eric Rosenblith, 1958, p. 35.
[127] *Ibidem*, pp. 37-38.

coarde dintr-o dată, ci mişcarea să fie însuşită mai întâi fără vioară, ajutându-ne de un inel format din degetul mijlociu şi cel mare al palmei stângi, prin care va fi alunecată bagheta arcuşului.

K. G. Mostras recomandă următorul procedeu: pedagogul, stând cu faţa la elev, ţine arcuşul în poziţie de cântat, iar elevul alunecă, cu mâna pe bagheta arcuşului. Explicaţiile autorului rus K. Rodionov sunt deosebit de importante, şi le vom cita, în traducerea noastră din limba rusă:

- *Arcuşul formează un unghi drept cu coarda sau o cruce perfectă, cu o înclinare nesemnificativă spre tastieră. Punctul de contact al arcuşului cu coarda este pe mijlocul spaţiului dintre căluş şi tastieră.*

- *Poziţia cotului de la mâna dreaptă, corespunde aşternerii arcuşului pe coarda respectivă. Aşezând arcuşul la mijlocul său poziţia palmei este în poziţie dreaptă cu antebraţul. Când arcuşul e la talon, poziţia palmei va fi puţin rotunjită, îndoită. Când arcuşul e la vârf, palma are poziţia dezdoită. Nu este recomandat să întindem braţul pentru ca arcuşul să ajungă la capătul vîrfului.*

- *Pentru început e recomandat să cântăm fără partitură. În pauză nu ridicăm arcuşul de pe coardă.*

- *În timpul mişcării arcuşului, degetul mare nu se va atinge de părul arcuşului.*

- *Mâna dreaptă se recomandă să fie cu încheieturile elastice, uşor îndoindu-se sau dezdoindu-se, mai ales când cântăm pe jumătatea de jos a arcuşului. Când schimbăm sensul arcuşului, se recomandă să avem încheieturile foarte elastice, uşor îndoindu-le şi invers, uşor dezdoindu-le la încheieturile de la palmă şi de la cot.*

- *În pauză se recomandă să nu apăsăm pe bagheta arcuşului când ajungem la talon sau la vârf, ci lăsăm încheieturile elastice şi slăbim puţin din apăsarea pe baghetă. Mereu să avem control asupra elasticităţii încheieturilor de la mâna dreaptă. Să păstrăm o viteză constantă în mişcarea arcuşului.*

Tehnica violonistică pentru mâna stângă

Un prim aspect al tehnicii de mână stângă îl reprezintă aşezarea degetelor pe coardă. Principiul şcolii româneşti aplică însuşirea conştientă a noţiunilor, respectiv aplicarea degetelor de la mâna stângă pe coarda Sol începând cu gama Do Major. Klenk aşează mai întâi degetul 1 pe toate coardele, pornind de la coarda *Mi*, iar Geantă-Manoliu porneşte de pe coarda *Sol*.

Rodionov începe de la configuraţia naturală a mâinii, cu semiton între degetele 2 şi 3, aşezând astfel mult mai uşor toate degetele pe coarde. În ce priveşte aşezarea degetului 1, el spune: *Pentru început, degetul 1, uşor înclinat spre prăguş, rotunjit, îl articulăm pe vârf, pe mijlocul*

pernuței, apăsând coarda de tastieră. Pentru început nu se folosește arcușul, ciupind coarda cu degetul arătător de la mâna dreaptă. În pauză vom pregăti articularea celuilalt deget.

Un alt aspect benefic al metodei lui Rodionov îl reprezintă faptul că după așezarea degetelor pe coarde, copilul poate cânta game, arpegii și chiar mici melodii pe perechi de coarde, respectiv Re Major – pe coardele *Re* și *La*, La Major pe coardele *La* și *Mi* și Sol Major pe coardele *Sol* și *Re*. De asemenea, acum se pot studia și intervalele, în același mod, pe perechi de coarde, în gamele respective.

Majoritatea profesorilor de vioară lucrează după metoda lui Rodionov, completată cu melodii din repertoriul copiilor din metoda Geantă-Manoliu și cu *duete* sau *studii* din Klenk, aceasta fiind calea optimă de a spori randamentul în predarea și studiul viorii la începători.

Didactica predării viorii la elevii începători

Identificarea și dezvoltarea aptitudinilor constituie unul dintre aspectele cele mai importante ale procesului de apariție, dezvoltare și realizare a idealului profesional al omului. Vom cita aici un fragment din interviul pe care l-am realizat cu doamna profesor Galina Buinovschi, director al Liceului Internat Republican de Muzică din Chișinău. La întrebarea referitoare la deficiențele care pot apărea în predarea primelor noțiuni de vioară, precum și la dificultățile întâmpinate de profesor în acest demers, domnia-sa a răspuns: *Am avut foarte mulți elevi, în fiecare an încep cu începătorii, cred că în fiecare an am cinci-șase începători. De fiecare dată am emoții mari, am întotdeauna un fior, fiindcă simt că răspund de acest copil Dacă ai început cu acest copil trebuie să explorezi tot ce poate el. Să găsești toate forțele lui creative, să le folosești, ca să cultivi un instrumentist profesionist.*

Întrucât vioara este un instrument care se începe la o vârstă școlară mică, sau chiar preșcolară, se vor folosi cu precădere metodele și procedeele din *pedagogia ludică*. Învățarea prin joc, analogiile și metaforele cu elementele cunoscute din mediul înconjurător, comparațiile cu mișcările obișnuite și introducerea noțiunilor prin alegorii și cântece din repertoriul copiilor, sunt mijloace care, în primul rând, familiarizează copilul cu instrumentul și cu lumea muzicii, iar în al doilea rând, fixează cunoștințele mai solid.

O altă metodă utilizată în învățământul instrumental este *exercițiul*. Deși foarte eficient în ceea ce privește formarea unor deprinderi și priceperi instrumentale, la această vârstă exercițiul ar trebui aplicat în special pe studiile melodice și pe mici melodii, căci astfel se dezvoltă atașamentul față de muzică, și față de vioară în special.

De asemenea, metode eficiente la această vârstă sunt *conversația* şi *exemplificarea*, în scopul conştientizării copilului asupra modului de realizare a mişcărilor instrumentale, căci acestea sunt prioritare în primii ani de studiu.

În fine, un alt aspect al didacticii pentru începători este alegerea unui *repertoriu muzical-artistic*, care trebuie să conţină un grad de dificultate mediu pentru nivelul tehnic al copilului, pentru ca acesta să-şi poată dezvolta gândirea şi sensibilitatea muzicală. Pe de altă parte, este necesar ca profesorul să-şi cunoască elevii din toate punctele de vedere, astfel încât repertoriul să atingă cele două scopuri, pe de o parte, dezvoltarea potenţialului expresiv şi tehnic al copilului, iar pe de altă parte, formarea gândirii şi expresiei muzicale.

Din studiul evoluţiei didacticii violonistice, din analiza principalelor metode de vioară utilizate în învăţământul instrumental românesc şi din propria noastră experienţă la catedră rezultă faptul că toţi autorii, indiferent de traseul didactic pe care îl adoptă, susţin o abordare cât mai firească a cântatului la vioară, din diferite perspective, fie a mişcărilor, fie a sunetelor naturale, fie a capacităţii de asimilare. Naturaleţea mişcărilor este susţinută de toţi autorii, căci iniţierea violonistică este poate cea mai dificilă perioadă din educaţia instrumentală a copilului, atât din punctul de vedere al profesorului, cât şi al elevului, pentru că această perioadă este destul de aridă şi obositoare. Am dori să subliniem că în etapa de iniţiere violonistică se fundamentează şi ataşamentul copilului faţă de muzică, în general şi faţă de vioară, în special. De aceea, toate manualele consultate conţin şi material artistic, studii melodice, mici piese şi *duete*, care au rolul de a da sens muzical exerciţiilor tehnice, pornind chiar de la primele lecţii, de la coardele libere. Un aspect definitoriu al didacticii în etapa de iniţiere violonistică este cunoaşterea elevului de către profesor, nu numai din punct de vedere al capacităţilor muzicale şi instrumentale, ci sub toate aspectele : psihosomatic, familial şi microsocial, în grupul de elevi. Aceasta îl va ajuta pe profesor să găsească mijloacele optime de comunicare şi să realizeze o selecţie corespunzătoare a materialului ajutător, cu care se va completa metoda aleasă pentru predare. Un alt element determinant pentru reuşita actului didactic îl constituie măiestria cu care profesorul va şti să alterneze metodele şi procedeele de predare, în funcţie de receptivitatea copilului, de datele naturale ale acestuia şi de etapa învăţării. Desigur că metodele pedagogiei ludice sunt cele mai eficiente în această perioadă, dar depinde de imaginaţia profesorului – de preocupările generale ale copilului şi de interesul acestuia pentru instrument – să găsească cele mai convingătoare analogii, comparaţii şi metafore pentru a sugera mişcarea corectă şi imaginea muzicală corespunzătoare. Relaţia profesor-elev ar trebui să producă bucurie celor doi *parteneri* ai actului didactic, pentru o reuşită deplină a demersului pedagogic.

Vom încheia cu un citat din interviul realizat cu doamna profesor Galina Buinovschi, un gând revelator în acest sens, care conţine însuşi scopul actului didactic în domeniul învăţământului violonistic: *Să ne manifestăm bucuria de a ne întâlni mereu, manifestând omenie şi iubire. Iubire faţă de muzică, care devine vie în mâinile unui instrumentist. Muzica pulsează viu, ca o inimă vie.*

BIBLIOGRAFIE

AUER, Leopold – *Moia scolă igrîna scripche*, Moscova, Editura Muzicală, 1965

GARLIŢKII, Mihail, Serghei RODIONOV, Iurii AUTKIN, Konstantin FORTUNATOV – *Crestomaţie de vioară pentru clasele 1-2*, Moscova, Editura Muzicală, 1976

MANOLIU, George, Ionel GEANTĂ – *Manual de vioară,* vol. 1, Bucureşti, Editura Muzicală, 1979

NORBERT, Sillamy – *Dicţionar de psihologie* (Traducere de Leonard Gavriliu), Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1983

TORONCIUC, Maria – *Contribuţii la metodica studiului şi predării viorii la elevi. Primi paşi*, Iaşi, Editura PIM, 2007

*** Larousse – *Dicţionar de Mari Muzicieni* (Traduceri şi completări privind compozitorii români de Oltea Şerban-Pârâu), Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2000

REFLECŢII ASUPRA *MISSEI ÎN SOL MAJOR PENTRU COR MIXT A CAPPELLA* DE FRANCIS POULENC

Profesor dr. **Ágnes Orbán**

Liceul de Muzică *Sigismund Toduţă*, Cluj-Napoca

Abstract: The religious works of Poulenc occupy a central position in his creation beside his vocal and instrumental music and they are particularly important if we would like to know and appreciate the artist himself. *Missa in Sol major* was written in the summer of 1937, on the occasion of settling down in Anost, next to Autun with Pierre Bernac. This is his second work with religious theme, dedicated to his father's memory, who passed away 20 years earlier. The composer renounces the orchestra and even the organ and instead puts the human voice forward. It is his first *a cappella* choral work, a miniature in the genre of choral Mass. From the genre's point of view it is a traditional Mass in the sense of which the Latin canonic text of the liturgy offers the frame for the virtual composing process. However this frame is transformed into specific musical forms one after the other. The piece consists of the following parts: I. *Kyrie*, II. *Gloria*, III. *Sanctus*, IV. *Benedictus* and V. *Agnus Dei*. We can observe that the third part from the traditional succession of a Mass is missing. The work impresses us with its simplicity, clarity and compactness as well as with its magnificent vocal lines. Its richness and grandeur actually resides in harmony: the flux density and harmonic complexity are inversely proportional to the relative short duration of the work. On a relatively short surface (257 bars, 15 minutes playing time) varied methods and compositional techniques alternate: varied voice blending on two-three bars surface, unceasing changes of bars, tonal variety and altered notation of tonic fundamentals. The Mass is built on the opposition of some nearly rough runs of a calm spirit. It's a fine piece of work which inspires force, clarity and concision, where vocal lines unfold a first-class savvy.

Keywords: missa, a cappella, religious work, melody, harmony.





ălugărul – omul străzii – sub aceste două înfăţişări se impune în lumea muzicală franceză cel mai tânăr reprezentant din *Grupul amical al celor şase*, **Francis Poulenc**. Se spune că această dedublare între religios şi laic – aidoma compozitorilor renascentişti – reflectă în primul rând provenienţa sa: tatăl – bun catolic din sudul Franţei, mama – femeia parisiană. Ca urmare, piesele uşoare, frivole, zgomotul străzii, folclorul orăşenesc pe de o parte, iar pe de altă parte,

cântecele lirice, motetele pentru diverse sărbători bisericeşti sau alte lucrări cu tematică religioasă se regăsesc în egală măsură în opera sa. Însuşi Poulenc spunea deseori că muzica sa este portretul său, un portret cu două faţete: cel al parisianului şi cel al *aveyronnais*-ului. Însă este prea simplu să îngrădim o operă atât de bogată în conţinut şi expresie numai într-una din cele două direcţii. Catalogul lucrărilor sale cuprinde peste o sută cincizeci de opere în care spiritualitatea şi umorul alternează cu suferinţa şi melancolia. Dacă ascultăm melodiile sale, fie că e vorba de un text de Max Jacob sau de o litanie de Paul Éluard, fie de poemele lui Guillaume Apollinaire sau Louis Aragon, Pierre Reverdy, Colette, Louise de Vilmorin, Robert Desnos – contemporanii lui Poulenc, dar şi de texte aparţinând unor autori de odinioară, precum Malherbe, Charles d'Orléans, Ronsard, nu putem să nu remarcăm ingeniozitatea prin care compozitorul reuşeşte să dea viaţă fiecărui vers. Fapt pentru care a fost considerat de contemporanii săi un *muzician înnăscut*.

Fr. Poulenc îşi face apariţia în lumea muzicală în 1918 cu lucrarea *Rapsodie nègre* pentru instrumente şi bariton, şi după mai mult de patruzeci de ani de muncă creatoare îşi ia *rămas bun* în 1962 cu *Sonata pentru oboi şi pian*, respectiv *Sonata pentru clarinet şi pian*. În acest interval de timp iau naştere creaţii muzicale concepute în mai toate genurile: compoziţii pentru pian, lucrări camerale, două balete, culegeri de melodii, o serie semnificativă de lucrări corale, o operă bufă, două opere, muzică religioasă. Însă dintre toate acestea muzica vocală este, ca număr şi calitate, pe primul loc. Fără să neglijăm lucrări preţioase precum: *Concert champêtre* pentru clavecin şi orchestră (1929), *Concert pentru două piane* (1932), *Sextuor* (1930-1940), *Sonata pentru vioară şi pian* (1942-1943), *Sonata pentru flaut şi pian* (1957), *Sonatele pentru oboi şi pian* respectiv *pentru clarinet şi pian*, trebuie să admitem că Poulenc a fost deosebit de atras de arta *cioplirii* cuvântului, cu precădere al celui francez şi latin. Această dragoste faţă de cuvânt, faţă de limbă se exprimă cel mai convingător în operele şi melodiile sale, precum şi în muzica corală. Între anii '30-'50 se înscriu marile sale capodopere corale: *Litanies* (1936), *Sécheresses* (1937), *Messe* (1937), *Figure humaine* (1943), *Stabat Mater* (1950), *Gloria* (1959), precum şi capodoperele scenice: *Animaux modèles* (1942), *Mamelles de Tirésias* (1944), *Dialogue des carmélites* (1953-1956), *Voix humaine* (1959). Dacă privim cronologic lista creaţiilor observăm că lucrările religioase îşi fac apariţia relativ târziu în atelierul componistic al lui Poulenc. Explicaţia ne-o dă chiar compozitorul. Potrivit relatărilor sale au existat două evenimente determinante, două decese, care i-au influenţat orientarea artistică: în 1917 îşi pierde tatăl şi încetul cu încetul şi credinţa, se îndepărtează de Biserică; în 1935 marcat de moartea violentă şi brutală a muzicianului Pierre-Octave Ferroud se reîntoarce la Biserică, la viaţa spirituală, la crezul de odinioară. Pelerinajul din 1936 la sanctuarul din Rocamadour atestă această atitudine şi ca urmare ia naştere prima lucrare religioasă, *Litanies à la Vierge noire* pentru voci de femei şi orgă. În anul 1937 compune *Missa* în sol major pentru cor mixt *a cappella*, pentru

ca lista lucrărilor religioase să se îmbogăţească cu *Quatre Motetes pour un temps de pénitence* (1939) pentru cor mixt *a cappella*; *Quatre Petites Prières de saint François d'Assise* (1948) pentru cor bărbătesc; *Stabat Mater* (1950) pentru sopran solo, cor mixt şi orchestră mare; *Quatre Motets pour le temps de Noël* (1951) pentru cor mixt a cappella; motetul *Ave verum corpus* (1952) pentru trei voci de femei; după o pauză de câţiva ani în muzica religioasă, Poulenc revine cu *Laudes de saint Antoine de Padoue* (1957-1959) pentru cor de bărbaţi; *Gloria* (1959) pentru sopran solo, cor mixt şi orchestră; *Sept Répons des ténèbres* (1961) pentru sopran solo, cor mixt şi orchestră, care încheie lista lucrărilor religioase. Distingem lucrări pentru voci solo în diverse combinaţii (cor mixt *a cappella*, cor de bărbaţi, trei voci de femei); în alte creaţii în schimb vocile se îngemănează cu instrumentele, cu orchestra.

Lucrările religioase ale lui Poulenc ocupă un loc aparte în creaţia compozitorului, alături de muzica vocală laică şi instrumentală, şi sunt deosebit de importante în cunoaşterea şi aprecierea muzicianului. *Întreaga mea muzică religioasă – comentează Poulenc în* Journal de mes melodies *lucrarea* Priez pour la paix, *compusă în 1938 pe un poem de Charles d'Orléans – întoarce spatele non-esteticii parisiene sau periferice. Când mă rog Aveyronnais-ul se distinge în mine. Fapt moştenit. Credinţa este puternică la cei din familia Poulenc ... Încearcă să introduci aici o impresie de fervoare şi mai ales de umilitate (pentru mine este cea mai frumoasă calitate a rugăciunii). Este rugăciunea sanctuarului sătesc. Concepţia mea despre muzica religioasă este în esenţă directă şi adesea familială*[128].

Dacă ar fi să caracterizăm în câteva cuvinte stilul lui Poulenc, trebuie să menţionăm în primul rând înclinaţia sa către simplitate şi firesc. În pofida simplităţii însă, muzica lui nu este săracă. În scriitură, precum şi în toate celelalte mijloace componistice există subtilităţi care dau valoare operelor respective. Modernitatea lui Poulenc nu constă în inovaţii privind vocabularul muzical, ea rezidă în spiritul muzicii, în alegerea şi realizarea subiectelor, şi tot ceea ce a pus pe note denotă, de asemenea, o muncă scrupuloasă, bine gândită. Printre semnele componistice personale se numără melodismul liric, înclinaţia către cantabilitate, armonia şi ritmica clară, rezultând o muzică echilibrată, îngrijită. Din această perspectivă poate fi numit compozitorul clasic al erei moderne. În 1942, într-o scrisoare adresată lui André Schaffner scria: *Ştiu foarte bine că nu fac parte dintre compozitorii care au adus înnoiri armoniei, precum Stravinski, Ravel sau Debussy, dar cred că este loc şi pentru muzica nouă bazată pe acordurile altora*[129].

---

[128] Jean Roy, *Le groupe des Six*, Paris, Seuil, 1994, p. 156.
[129] *Ibidem*, p. 165.

Missa în Sol major este pusă pe note în vara anului 1937, an în care caleidoscopul evenimentelor muzicale înregistrează decesul lui George Gershwin, Maurice Ravel şi Karol Szymanovski. Tot în acest an Paul Hindemith publică cartea *Unterweisung im Tonsatz* şi iau naştere opere, precum *Essay for orchestra* de Samuel Barber, *Tre Laudi* de Luigi Dallapiccola, *Cvartetul de coarde nr. 3* de Arthur Honegger, *La Maître de Clamecy* de Dmitri Kabalevsky, *Septuorul pentru instrumente de suflat* de Charles Koechlin, *Concertul pentru pian nr. 2* şi *Concertino pentru pian, vioară şi violoncel* de Bohuslav Martinu, *Cantate pour la Paix*, *Cantate des deux Cités* şi *Cantate nuptiale* de Darius Milhaud, *Simfonia a V-a* de Dmitri Şostakovici, *Variaţiuni pentru pian* de Anton Webern şi însuşi Poulenc îşi îmbogăţeşte lista compoziţiilor cu lucrările *Tel jour, telle nuit* şi *Sècheresses*.

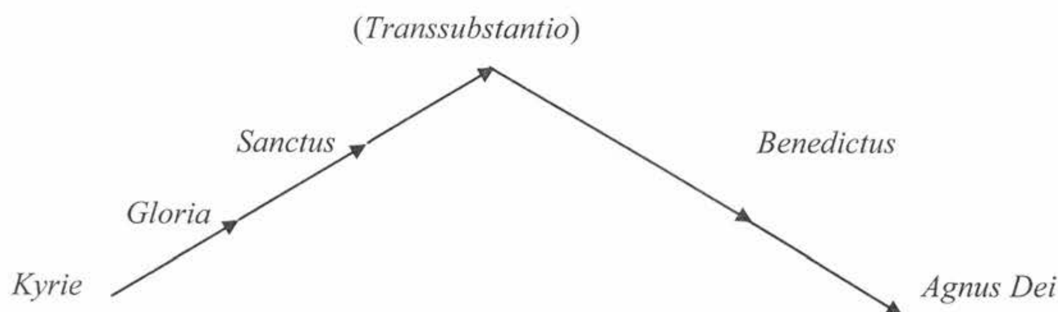
Missa lui Fr. Poulenc prinde viaţă cu ocazia şederii compozitorului la Anost, în apropiere de Autun, în compania lui Pierre Bernac. Este a doua lucrare cu tematică religioasă a lui Poulenc, dedicată memoriei tatălui său, decedat cu peste 20 de ani în urmă. După anii de ezitare, de îndepărtare şi uitare, iată că Poulenc regăseşte drumul credinţei, forţa convingerii sale religioase moştenită de la tatăl său. Mai mult decât în oricare dintre lucrările precedente iese în evidenţă umilinţa, compozitorul renunţă la orchestră, chiar şi la orgă şi pune pe primul plan vocea umană. Este, de altfel, prima lucrare sacră *a cappella* a compozitorului. Lucrarea impresionează prin simplitatea sa, prin claritate şi concizie, precum şi printr-o scriitură vocală de o rară măiestrie. Grandoarea şi bogăţia lucrării rezidă tocmai în armonii: densitatea şi complexitatea armoniilor sunt invers proporţionale cu durata relativ restrânsă a lucrării.

Sub aspectul genului putem vorbi de o missă tradiţională, în sensul în care textul canonic latin al liturghiei oferă chenarul procesului componistic propriu-zis, care însă este modelat în forme muzicale specifice de la o parte la alta. Faţă de alte compoziţii similare, remarcăm lipsa părţii a treia, *Credo*, din succesiunea părţilor permanente ale missei. Poulenc se pare că nu a dorit să pună pe note cea mai densă şi mai lungă parte în ceea ce priveşte textul, iar umilinţa despre care vorbeam adineaori este subliniată şi prin această renunţare la exprimarea cântată a crezului. Cu toate acestea articularea *clasică* în cinci părţi nu suferă, întrucât Poulenc desparte în două părţi distincte *Sanctus* şi *Benedictus*. Astfel, lucrarea se conturează din următoarele părţi: I. *Kyrie*, II. *Gloria*, III. *Sanctus*, IV. *Benedictus* şi V. *Agnus Dei*. Atragem atenţia asupra acestei dedublări din *Sanctus*, care potrivit practicii liturgice moderne ar trebui să constituie un întreg unitar, premergând actul sacru al transfigurării. În istoria missei muzicale însă această anticipare putea să se refere când la întreg, când numai la parte. Ne referim aici la dubla posibilitate de interpretare a acestei secţiuni: fie *Sanctus* unitar, fie dedublarea în *Sanctus* şi *Benedictus*, între care avea loc culminaţia tăcută a actului transfigurării.

Dacă în *missa gregoriană* cele două momente constituie un întreg unitar, odată cu practica muzicală cultă începe varietatea segmentării sale, iar în structurarea polifonică *Benedictus* se desprinde din ce în ce mai mult de *Sanctus* şi devine o parte de sine stătătoare. Practica liturgică modernă uneşte din nou cele două secţiuni într-un singur moment al acţiunii divine, pregătind organic momentul sacru al transfigurării. Poulenc gândeşte în primul rând muzical şi recurge la un mod de structurare segmentat discursivă, adică la modul de interpretare discontinuă a celor cinci părţi.

Astfel, prin pauza ce se instaurează astfel între *Sanctus* şi *Benedictus* simţim cum acestea învăluie actul sacru al transfigurării eucharistice. Spre deosebire de construcţia de pod pe care ne-o oferă structurarea părţilor permanente (*clasice*) ale missei, in cazul de faţă, structurarea de ansamblu a lucrării o putem simboliza cu ajutorul unui V întors.

Ex. 1



Este o culminaţie tăcută: acompaniamentul muzical al transfigurării este *muzica tăcerii*. Acest moment este pregătit în missa lui Poulenc de *Sanctus* şi rezolvat prin *Benedictus*. Pauza care le desparte în momentul interpretării, nu este doar o simplă întrerupere, ci simbolizează momentul central, momentul cel mai important şi mai sfânt al missei.

Lucrarea ne poartă într-o lume cu totul aparte. La început de secol XX asistăm la efecte sonore ce amintesc de lumea muzicală renascentistă, prin îmbinarea unor intonaţii pseudo-polifonice şi acordice corale, prin revalorificarea într-o nouă manieră a vocii umane *a cappella*. În acelaşi timp însă modul de îmbinare a sunetelor, armonia, efectele sonore, care deşi se proclamă a fi în Sol major (un pretext tonal), ne trezesc la realitate. Este totuşi muzică contemporană! Dacă muzica renascentistă, modală fiind, tinde către tonal, missa lui Poulenc tonală fiind, se îndepărtează de ea, creându-şi în limitele tradiţionale moduri componistice proprii. Scriitura lui Poulenc a fost asociată cu cea a lui Claude Le Jeune, pentru că nu recurge la o polifonie adevărată, ci mai degrabă la o scriitură armonică, cu o voce melodică dominantă, care conferă claritate textului. Corurile implicate primesc o sonoritate plină şi bogată, iar culoarea lor sclipitoare

se datorează predilecţiei lui Poulenc pentru suprapunerea modurilor majore şi minore (o particularitate a limbajului devenită destul de generală după Stravinski).

Privind relaţia faţă de text, constatăm că Poulenc nu este preocupat de *zugrăvirea picturală* a înţelesului fiecărui cuvânt. El tinde mai degrabă să surprindă atmosfera, pe care apoi să o modeleze prin mijloace muzicale proprii. Astfel, Poulenc, în comparaţie cu alte lucrări similare, dă viaţă unei *miniaturi* în genul misei corale. Pe o suprafaţă relativ scurtă (257 măsuri, durata de execuţie 15 minute) alternează mijloace şi procedee componistice variate: semnalăm, printre altele, diversitatea îmbinării vocilor pe suprafeţe de două-trei măsuri, schimbările neîncetate ale măsurii, varietatea timbrală, modificarea scriiturii, ale centrelor tonale. *Missa* este clădită pe opoziţia unor secvenţe aproape *aspre* cu pasaje de un calm spiritual. Este o capodoperă care inspiră forţă, claritate şi concizie, unde scriitura vocală dezvăluie un meşteşug de rară calitate.

În final, ne întrebăm cum a reuşit acest compozitor, care a cunoscut succesul la 19-20 de ani cu *Mouvements perpétuels* pentru pian şi cu ciclul de melodii pe versuri de Apollinaire *Le Bestiaire*, să realizeze opere atât de desăvârşite? În modul cel mai simplu, dar şi cel mai dificil: prin sinceritate. În cazul lui Poulenc nu putem separa omul de artist şi acest om era de o calitate rară. Citându-l pe Jean Roy ajungem la concluzia că muzica sa reflectă punctul său de vedere, inteligenţa sa, maniera proprie de a aborda temele alese, de a-şi aminti, de a fi fericit sau melancolic, modul său de a spera, de a se ruga, încrederea sa. *Obosit de debussysm (îl ador pe Debussy), obosit de impresionism (Ravel, Schmitt), tind către o muzică sănătoasă, clară şi robustă, o muzică atât de sincer franceză, pe cât este de slavă cea a lui Stravinski. Din acest punct de vedere mi se pare muzica lui Satie perfecţiunea însăşi.*[130]

Cu toate că nu face parte din linia *avant-garde* a secolului, muzica lui Fr. Poulenc se leagă în mod firesc de epoca sa. Poulenc niciodată nu pune sub semnul întrebării mijlocul componistic tonal-modal, cromatismul pentru el este mai mult element de colorit. În atelierul său componistic domină melodia. Şi în acest domeniu dă dovadă de o inventivitate aparte, din gamele şi scările muzicale considerate a fi uzate, realizează adevărate *perle*. A fost conştient şi a acceptat faptul că nu este revoluţionar. Fără să hiperbolizăm sau să diminuăm personalitatea lui Poulenc în muzica secolului XX, este cert că în domeniul muzicii bisericeşti franceze, alături de Messiaen este cel mai semnificativ compozitor, iar în ceea ce priveşte bogăţia melodică este urmaşul direct al lui Fauré.

Mai în glumă, mai în serios, Francis Poulenc se întreba uneori de ce oare nu s-a născut în secolul XV, astfel înclinaţia sa către muzica polifonică nu i-ar fi dat atâta bătaie de cap.

---

[130] Scrisoare adresată către Paul Landormy, în Jean Roy, *op. cit.*, p. 142.

BIBLIOGRAFIE

GRIFFITHS, Paul – *Brève histoire de la musique moderne de Debussy à Boulez*, Paris, Fayard, 1992

ROY, Jean – *Le groupe des Six*, Paris, Seuil, 1994

*** *Guide de la musique sacrée et chorale profane. De 1750 à nos jours*, Paris, Fayard, 1993

*** *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 1985

ELEMENTE TEHNICO-EXPRESIVE ÎN INTERPRETAREA POLONEZEI CHOPINIENE

Profesor dr. **Roxana Ota**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași

Abstract: The entire Chopinian opera is marked by the dramatism of the struggle between the feeling of silence, acceptance and that of inner revolt, through which the composer illustrates the tragedy of his country. By expressing himself, whispering or yelling, Fr. Chopin deeply lives his pathos in a vibrating atmosphere, revealing on the keys of the piano new chromatic, harmonic or melodic modalities. The virtuosity elements contained by his musical works are always subordinated to an emotional discipline and the adornment always plays an expressive role in delivering the profound sense of the phrase. Two feelings dominate in an almost tyrannic manner the chopinian creation, namely *the nostalgia of a resigned soul* and *the revolt*, the *Polonaise* being the genre that unifies these two themes in a magnificent mode. Expressing the emotional contrast represents the major concern of the performer. Poetry and the noble simplicity will dominate the lyrical sections and the Polish pathos will be revealed with maturity and sobriety. The technical aspect should be taken to a maximum level of piano brilliance in order not to remain in the consciousness of the audience as a primordial element of the respective interpretation. The revolutionary character of the *Polonaise*, generally requires tremendous inner force, as it is very difficult to be sustained on the psychological level. Sometimes, an extensive dynamic is dominant, which tests the physical limits of the interpret. Being rich in octaves and chords, the musical piece repeatedly demands high arm control in order to continuously maintain the quality of the sound. Given the high density of the writing, the interpret must prove his pedal-using skills, as the sound accuracy is one of the major aspects of the interpretation. The ample phrases are to be played on a sustained inner breath basis, that will prevent the danger of gapping, caused by the specific rhythmicity. The pianist will have to successfully master the chopinian game of the tempo, knowing precisely how to increase or decrease the tempo in order to obtain a natural feeling. This is called *rubato*, the delicate numbness of the rhythm and bar, specific to Chopin's style. The emotional contrast that dominates the chopinian work finds powerful correspondences with Robert Schumann's antagonistic spirit. Thus, the alter-ego Eusebiu lives in the pages full of lyricism and nostalgia of the Polish composer, while Florestan's spirit vibrates in the dramatic episodes, the two entities creating a dialogue based on contradictions all along his creation.

Keywords: Chopinian musical language, the genre of *Polonaise*, Antagonistic spirit, Interpretation techniques.

Arta lui Frédéric Chopin încorporează propria-i ființă lăuntrică, iar instrumentul căruia a dedicat-o devine intermediarul desăvârşit între public şi sufletul artistului. Cântându-se pe sine, şoptind sau strigând, Chopin îşi trăieşte integral patosul într-o atmosferă vibrantă, descoperind pe claviatura pianului noi modalități cromatice, armonice sau melodice. Toate caracteristicile epocii romantice sunt reflectate în creația compozitorului polonez, muzica sa oscilând între sentimente de deznădejde resemnată şi elanuri

încrezătoare, pline de revoltă şi înflăcărare – *...o muzică plină de rafinament, izvorâtă din noianul de trăiri, de la dorul mistuitor la revolta clocotitoare, de la amara resemnare la apriga indignare, de la tristeţea copleşitoare la speranţa înviorătoare, topindu-le pe toate în inegalabile bijuterii sonore*[131].

Dualitatea de tip *Florestan/Eusebiu* trăieşte şi în sufletul compozitorului polonez, manifestându-se prin puternicul dramatism al luptei dintre sentimentul liniştii, al acceptării *resemnate* şi cel al *revoltei* interioare, prin intermediul cărora Fr. Chopin plăsmuieşte tragedia patriei sale.

Întreaga operă chopiniană dezvăluie o sensibilitate pasională. Elementele de virtuozitate conţinute de lucrările sale sunt întotdeauna subordonate unei discipline a emoţiilor. Strălucirea pianistică ce ia naştere sub degetele lui Chopin nu poate fi încadrată în categoria tehnicilor pur ornamentale şi decorative ale marilor creatori de muzică pentru pian. În operele compozitorului polonez, eleganţa melodiilor arcuite suav, vârtejurile îmbietoare, voluptoasa îmbrăţişare a *trilurilor*, a *grupetti*-lor, arpegiile învolburate, gamele fremătătoare în derulări cromatice, toate acestea au întotdeauna rolul expresiv de a participa la redarea sensului profund al frazei şi de a traduce fie *exaltarea* febrilă, fie *contemplarea* unui moment de tandreţe.

În ceea ce priveşte interpretarea creaţiilor sale, Fr. Chopin cerea elevilor un deosebit rafinament în realizarea atacului. Digitaţia impusă de acesta, ce îi scandaliza adesea pe pedagogii epocii, se justifica prin preocuparea sa de a menţine mâna într-o poziţie ideală, când degetele se sprijină pe notele mi, fa diez, sol diez, la diez, si. Artistului îi displăceau sunetele seci sau dure şi cultiva arta *legato*-ului cantabil, a *touché*-ului fin, a acelei atingeri a claviaturii care să transpună în domeniul sunetelor natura sa de îndrăgostit. Acest stil interpretativ mângâietor era completat de modalitatea compozitorului de redare a indicaţiei *rubato*, acea *amorţeală* delicată a ritmului şi a măsurii. Această supleţe ritmică specific chopiniană a fost adesea exagerată, fiind împinsă dincolo de orice decenţă, opera lui Fr. Chopin devenind victima amatorismului pianistic debordant.

Rubato-ul chopinian devine o nouă modalitate romantică de frazare în care au loc suple modificări ale mişcării manifestate sub forma unor reţineri sau accelerări ritmice. Referindu-se la arta pianistică chopiniană, Carol Miculi, care s-a numărat printre elevii compozitorului polonez, afirmă: ... *În respectarea tempo-ului, Chopin era fără cruţare şi va surprinde poate pe mulţi că metronomul nu părăsea niciodată pianul. Chiar şi la aşa de mult criticatul* tempo rubato *mâna acompaniatoare păstra măsura cea mai severă, în timp ce cealaltă, conducând cu o ezitare*

---

[131] George Pascu, Melania Boţocan, *Carte de istoria muzicii*, vol. I, Iaşi, Editura Vasiliana'98, p. 343.

neprecisă sau intervenind cu o violenţă neastâmpărată, ca într-o convorbire pasionată, elibera de orice stavilă ritmică sensul expresiunii muzicale[132].

În definirea *rubato*-ului chopinian, Fr. Liszt găseşte cea mai spectaculoasă asociere: *Regardez ces arbres: le vent joue dans les feuilles, les fait ondoyer; mais l'arbre ne bouge pas. Voilà le* rubato chopinesque[133] (*Priviţi aceşti arbori: vântul se joacă în frunze, le face să se mlădieze; dar arborele nu se mişcă. Iată rubato-ul chopinian*).

În redarea lucrărilor chopiniene interpreţilor le este solicitată o anume sensibilitate şi poezie care să primeze asupra construcţiei. Virtuozitatea instrumentală va fi atenuată pe cât posibil, iar în conştiinţa pianistului va prima evidenţierea caracterului liric, interpretarea fiind străbătută de o nobilă simplitate. Patosul polonez ce străbate lucrările chopiniene va fi redat prin prisma unei maturităţi şi sobrietăţi a interpretului, iar aspectul tehnic va fi adus la un nivel de strălucire pianistică pentru a nu rămâne în conştiinţa auditoriului ca element primordial al interpretării respective.

Două sentimente domină în mod tiranic, am putea spune, creaţia chopiniană: *nostalgia unui suflet resemnat* şi *revolta*. Deşi R. Schumann şi Fr. Chopin au trăit în cu totul alte coordonate istorico-sociale, creaţiile lor prezintă similitudini în ceea ce priveşte vehemenţa exprimării contrastului emoţional. Dubla fiinţă schumanniană, cu valenţe temperamentale total opuse, găseşte corespondenţe puternice în spiritul chopinian. Astfel, visătorul *Eusebiu* trăieşte în paginile pline de lirism şi nostalgie ale compozitorului polonez, în timp ce spiritul lui *Florestan* palpită în episoadele dramatice, cele două entităţi dialogând mereu în contradictoriu pe întreg parcursul creaţiei sale.

Vom încerca o succintă prezentare a unor *Poloneze* din creaţia lui Fr. Chopin, urmărind cu precădere antiteza romantică de tip *Eusebiu/Florestan*, planul semantic asociat, precum şi mijloacele tehnico-expresive prin care interpretul pianist le-ar putea exprima. Dualitatea sentimentului romantic, prezentă la Fr. Chopin prin manifestarea revoltei sau a resemnării nostalgice, îmbrăţişează aproape fiecare lucrare a sa, diferenţa realizând-o sursa generatoare – visul de dragoste sau ardentul suflu patriotic.

Poloneza deţine o puternică semnificaţie naţională, atât prin rădăcinile acestui dans, dar şi prin conţinutul muzical al acesteia. În eseul său despre compozitorul polonez, F. Liszt subliniază faptul că acesta l-a depăşit pe C. M. von Weber prin forţă şi idealism, *prin caracterul lor mai*

---

[132] Theodor Bălan, *Chopin*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1960, pp. 303-304.
[133] *Guide de la Musique de Piano et de Clavecine* (sous la direction de Francois-Rene Tranchefort), Paris, Librairie Artheme Fayard, 1987, p. 211.

mişcător (al *Polonezelor* – n.n.) *ca şi prin noile sale procedee armonice*[134]. *Polonezele* lui Fr. Chopin, tragice, sumbre sau luminoase devin vocea rezistenţei disperate a unui popor agresat şi ameninţat.

Poloneza op. 26 nr. 1, în do diez minor, deţine un puternic caracter dramatic, realizat prin fremătătoare balansuri agogice – accelerări neliniştite sau întârzieri ameninţătoare şi printr-o dinamică ce acumulează tensiune permanent, izbucnind într-un strigăt de revoltă. Contrastul dintre muzica primelor două secţiuni deţine în esenţa sa valenţe ale dublei fiinţe romantice. Revolta şi avântul tipic *florestaniene* ale primului episod primesc un răspuns antitetic în muzica nostalgică şi contemplativă a episodului secund, ce reflectă însuşiri *eusebiene*.

Pasajul introductiv, extrem de reprezentativ pentru estetica chopiniană, conţine cheia acestei lucrări, exprimând parcă o chemare la revoltă a întregului popor. Se merge pe o dinamică amplă, într-o creştere măiestrit gradată în cadrul desfăşurării descendente a primelor două măsuri. În urma unei pauze de un timp, esenţială în acumularea tensională, sonoritatea izbucneşte asemenea unui strigăt din străfundul sufletului. Acordurile ce redau acest moment vor fi realizate prin lăsarea calitativă a greutăţii braţului în degete ferme, iar ieşirea din clapă a acestora se va face întrerupt, nu lent, simultan cu ridicarea piciorului de pe pedală.

Tema secţiunii I, *Allegro appasionato*, impresionează prin avântul fermecător al unui suflet plin de speranţe şi idealuri, a căror împlinire este atât de aproape. Frazele de largă respiraţie vor fi redate dintr-un suflu interior larg ce va bloca pericolul sacadării, al metrizării discursului muzical, datorat ritmicii specifice. De mare importanţă în expunerea corectă a motivului tematic este şi egalitatea şaisprezecimilor celulei melodico-ritmice constitutive. Alunecarea acestora ar putea deteriora întreaga idee muzicală.

Ritmica Temei este extrem de pregnantă şi solicită o redare minuţioasă cu subtile derogări de la tempo-ul iniţial. Scriitura deţine în interiorul său acel caracter uşor improvizatoric, prin îmbinarea triolelor în optimi cu formula ritmică specifică *Polonezei*, de optime cu punct urmată de două şaisprezecimi (ex. 1), ce nu permite interpretului prea multă libertate în execuţie.

Dacă în prima secţiune, Chopin îmbină avântul şi revolta, secţiunea a II-a *Meno mosso*, reprezintă o elegantă pagină de contemplaţie, în care doar episodul *molto espressivo* tulbură atmosfera, prin redarea unui sentiment uşor răscolitor, ca acela al unei amintiri după care sufletul tânjeşte. Întreaga secţiune este tratată polifonic, ceea ce îi va solicita interpretului o reală măiestrie în diferenţierea calitativă a planurilor sonore.

---

[134] Franz Liszt, *Chopin*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1958, p. 62.

Ex. 1 *Poloneza op. 26 nr. 1* în do diez minor (m. 7-12)

Ex. 2 *Poloneza op. 26 nr. 1* în do diez minor (m 50-55)

Pentru crearea atmosferei de contemplaţie, sonoritatea va fi menţinută pe cât posibil în intensităţi reduse, dar cu inflexiunile dinamice cerute în cadrul frazelor. Episodul *molto espressivo* în care mâna stângă se află într-un permanent dialog cu dreapta, tensionează climatul emoţional, interpretul amplificând sonoritatea în mod secveţial. Chiar şi agogic se solicită o anumită animare a tempo-ului, desigur gradual şi insinuant, pentru ca revenirea la agogica iniţială a secţiunii să se facă printr-un *ritenuto* indicat de Chopin.

Poloneza op. 40 nr. 2, cu o construcţie formală **A B A**, este clădită pe antiteza dintre tragismul cutremurător al primei secţiuni şi lirismul episodului median – *sostenuto*. Tema, în a cărei substanţă emoţională vibrează spiritul lui *Florestan*, deţine un tragism cutremurător despre care Anton Rubinstein afirma că îi creează imaginea îndoliată a Poloniei martire.

Ex. 3 *Poloneza op. 40 nr. 2* în do minor (m. 1-13)

Allegro maestoso

Op.40, Nr.2

4.
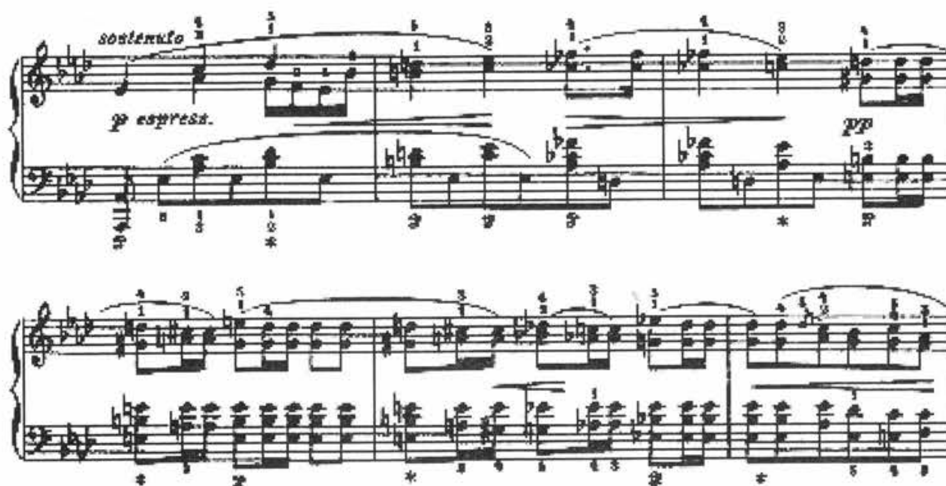
sotto voce

Scriitura în octave pune probleme în realizarea *legato*-ului expresiv, astfel că pianistul va trebui să stăpânească măiestrit utilizarea pedalei de rezonanţă. În ceea ce priveşte pedalizarea, atenţia interpretului va fi îndreptată, în primul rând, asupra acurateţii schimburilor armonice şi apoi asupra contribuţiei pe care aceasta poate să o aducă în realizarea *legato*-ului. Prelungirea sunetelor de la unul la celălalt se va face prin degetele 4, 5, uneori fiind solicitat şi schimbul *mut* al acestora pe aceeaşi clapă.

Construcţia generală a Temei este cea care va determina dinamica motivelor constitutive. Interiorul fiecărui motiv comportă inflexiuni dinamice în funcţie de sensul melodic ascendent/descendent iar nuanţarea întregii fraze va fi creată urmărind arcul minimei şi maximei tensiuni. Astfel, măsurile 1-4 se vor desfăşura într-o sonoritate redusă, aceea a unui *piano* calitativ, măsurile 5-6 vor amplifica gradual nuanţa spre un *mezzo piano*/*mezzo forte*, maxima tensiune fiind exercitată în intensitatea unui *mezzo forte* cald, prin susţinerea măsurilor 7-10. Detensionarea se va produce doar în finalul măsurii 10 – începutul măsurii 11. Revenirea Temei va fi redată amplu, dinamica atingând pragul nuanţei de *fortissimo*.

Episodul median al lucrării, *sostenuto*, opune dramatismului desfăşurat până acum un lirism aparte, asemenea unei calde mângâieri a suferinţei. Motivele lirice alternează cu ritmica specifică *polonezei*, amintidu-ne permanent de cadrul iniţial.

Ex. 4 *Poloneza op. 40 nr. 2* în do minor (m. 57-62)



Interpretarea pianistică solicită, în primul rând, o detensionare interioară totală, o detaşare, o transpunere în cu totul alt cadru. Chiar şi fizic interpretul va fi total relaxat, deoarece redarea scriiturii muzicale solicită un *poignet* suplu şi o libertate totală a braţelor. În general, se va evidenţia sopranul din construcţia intervalică sau acordică prezentă la mâna dreaptă, degetele inferioare atingând uşor claviatura.

Poloneza op. 44 în fa diez minor deţine puternice accente eroice, de o energie debordantă, în contrast puternic cu un fragment de dimensiuni neobişnuite – *Tempo di mazurka doppio movimento* – ce introduce o atmosferă senină în zbuciumul dureros al ansamblului. Acumularea tensională se produce încă din măsurile introductive.

Caracterul revoluţionar al *Polonezei* impune o puternică forţă interioară, fiind dificilă de susţinut la nivel psihologic. Momentele de *piano* sunt destul de rar întâlnite, în general dominând o dinamică amplă, ceea ce solicită mult şi fizicul interpretului. Scriitura bogată în octave şi acorduri determină utilizarea tehnicii de braţ într-un continuu control al calităţii sonore. Pentru a nu depăşi sonorităţile chopiniene, pianistul se va axa pe evidenţierea sopranului din octavele şi acordurile mâinii drepte, iar la mâna stângă greutatea va surveni, în general pe nota gravă.
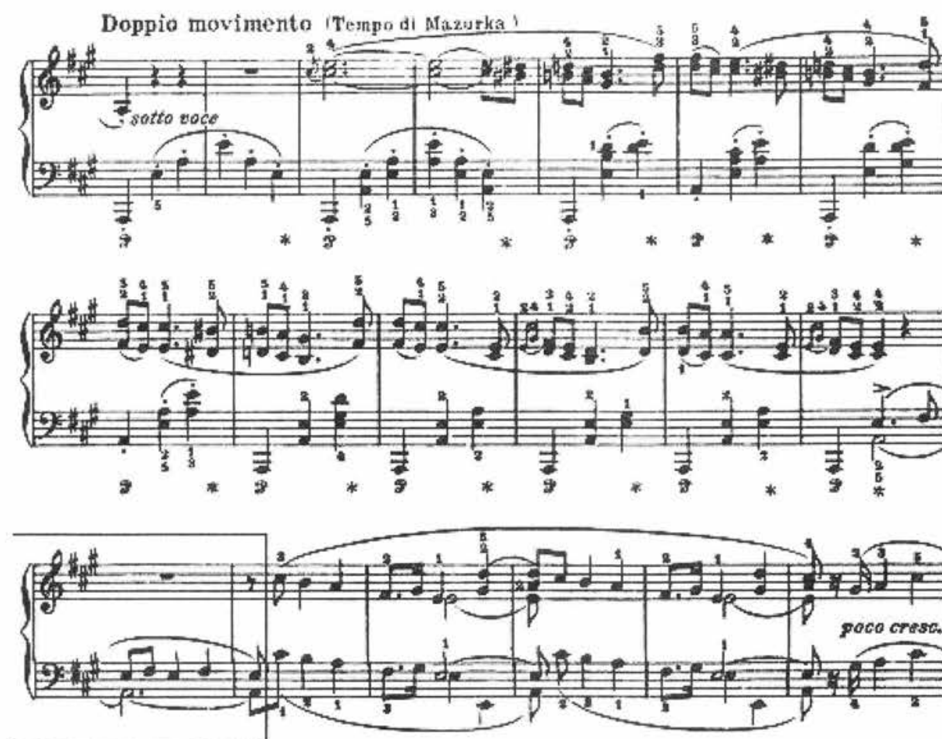
Datorită scriiturii dense, interpretul va trebui să dovedească o înaltă măiestrie în utilizarea pedalei, acurateţea sonoră aflându-se printre principalele aspecte. Pe lângă schimburile armonice, o judicioasă pedalizare se va realiza în funcţie de frazare. Desigur, aportul acesteia va fi adus şi pe momentele cu salturi mari, chiar dacă acestea sunt însoţite de indicaţia *staccato*. În astfel de cazuri, se va pedaliza în momentul *atacării* acordului, piciorul ridicându-se cu puţin timp înaintea aşezării mâinii pe următoarea notă, pentru a nu anula complet efectul de *staccato*. Un rol important îl are şi modalitatea în care mâna atinge claviatura: atac de la nivelul tastei, urmat de o retragere rapidă, asemenea efectului de recul.

Episodul *Doppio movimento* transpune auditoriul în altă dimensiune care nu are absolut nimic în comun cu atmosfera creată până acum. Este vorba despre un permanent joc *eusebian* al

razelor de lumină, ce încearcă să pătrundă în colţurile umbroase ale sufletului. Superbe efuziuni romantice, pline de elan, se îmbină atât de armonios cu lirismul senin al *mazurcii*.

Sub aspect interpretativ, pianistul va trebui să stăpânească extrem de bine jocul agogic, să simtă exact dozajul unor reţineri sau augmentări ale tempo-ului, încât prezenţa acestora să creeze senzaţia firescului.
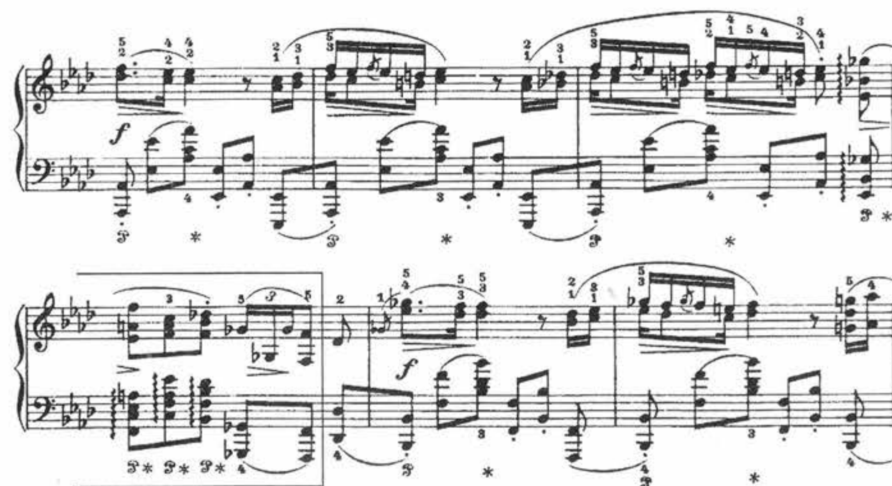
Ex. 5 *Poloneza op. 44* în fa diez minor (m. 127-145)
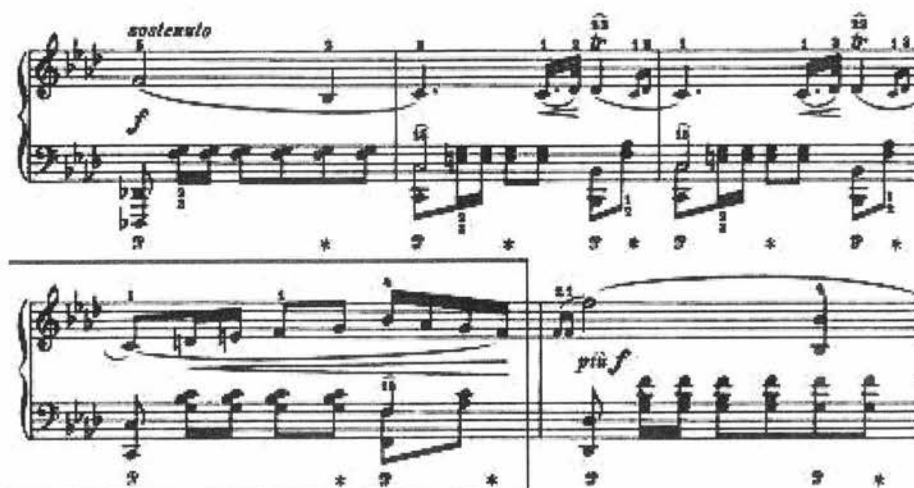


Acea supleţe a *poignet*-ului pe care Fr. Chopin insista mult în activitatea sa didactică, va fi pusă în practică de interpret pe tot parcursul acestui episod. Mâna stângă va atinge blând clapele, fără viteză în atac, iar desprinderea va fi la fel de suplă. Libertatea *poignet*-ului nu presupune mişcări ample ale acestuia, mâna deplasându-se deasupra claviaturii cât mai lin posibil. *Reîntoarcerea* zbuciumului furtunos este pregătită de o succesiune de game *exaltate*, care, rând pe rând, acumulează tensiune emoţională, concretizată în revenirea secţiunii I – *Tempo I* (*di Polacca*).

O pagină în care contrastele puternice joacă un rol determinant în crearea atmosferei romantice o constituie *Poloneza op. 53* în la bemol major. Caracterului solemn, reprezentat uneori prin violenţă ritmică, i se opune nostalgia momentelor lirice.

Ex. 6 *Poloneza op. 53* în La bemol major (m. 17-22)



Ex. 7 *Poloneza op. 53* în La bemol major (m. 57-61)



Lui Chopin nu-i plăcea să-şi audă lucrarea interpretată prea repede sau atât de tumultos, asemenea unei furtuni cu tunete. Întreaga precipitare trebuie să pălească în faţa măreţiei acestei lucrări. Apăsătoare ascensiuni cromatice servesc ca introducere, iar apoi pateticul dans se lansează în desene melodice şi ritmice foarte variate. Totul se calmează brusc cu episodul *sostenuto*, iar apoi o scurtă cadenţă ne conduce spre momentul Mi major, atât de cunoscut pianiştilor.

Repetările *ostinato* ale şaisprezecimilor *staccato* din bas readuc intensitatea din debutul lucrării. Este foarte important pentru pianişti să cunoască faptul că Fr. Chopin interpreta acest pasaj în *pianissimo*, conducându-l fără o progresie agogică foarte evidentă, conform precizărilor unor apropiaţi ai compozitorului.

Aceste exemple extrase din *Polonezele* chopiniene doresc sublinierea ideii de dublă ipostază în care poate fi regăsit compozitorul: entuziastul luptător al revoltei poate fi în acelaşi timp şi individul meditativ, cufundat în reculegeri de o profunzime nemaiîntâlnită.

Muzica lui Frédéric Chopin deţine o substanţă filozofică în sensul cel mai profund al cuvântului. Meditaţia i se descoperă compozitorului polonez ca transcedere a unei frământări dureroase, ca o contemplare în care suferinţa, atingând paroxismul, cunoaşte suprema purificare. Această atitudine spirituală, meditaţia, devine expresia unui conflict între conştiinţă şi adâncurile sufletului. În interiorul său apar voci obsesive ale revoltei şi neputinţei, iar efervescenţa acestora nu reprezintă un semn de forţă ci de slăbiciune. Este vorba însă despre o slăbiciune transformată măiestrit în nostalgie sau într-o stare sufletească eminamente contemplativă.

Iată o frântură din confesiunile lui Frédéric Chopin, fragment a cărui analiză psihologică ne va releva sursa spirituală din care a izvorât întreaga sa operă: *...în străfundul meu mă frământă ceva greu de definit – un fel de presimţiri, de nelinişti, de coşmaruri, când nu e insomnia de vină. Mă simt când indiferent la orice, când pradă unei nostalgii adânci. Am dorinţa să trăiesc tot aşa ca şi dorinţa să mor şi încerc de multe ori un soi de toropeală care, de altfel, nu e lipsită de farmec, dar care mă sustrage de la tot ce este în jurul meu. Şi deodată, amintiri precise se trezesc şi mă chinuie. Resentimente, amărăciune, un amestec groaznic de sentimente bolnăvicioase care mă rod şi mă epuizează*[135].

BIBLIOGRAFIE

ANGI, Ştefan – *Prelegeri de estetică muzicală*, Oradea, Editura Universităţii din Oradea, 2004

ARISTOTEL – *Categorii. Despre Interpretare* (Traducere de Constantin Noica), Bucureşti, Editura Humanitas, 2005

BĂLAN, Theodor – *Chopin*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1960

LISZT, Franz – *Chopin*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1958

PASCU, George, Melania BOŢOCAN – *Carte de istoria muzicii,* vol. I, Iaşi, Editura Vasiliana'98, 2003

SAMSON, Jim – *The Cambridge Companion to Chopin*, London, Cambridge University Press, 2005

*** *Guide de la Musique de Piano et de Clavecine*, sous la direction de Francois-Rene Tranchefort, Paris, Librairie Artheme Fayard, 1987

---

[135] Theodor Bălan, *Chopin*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1960, p. 150.

DE LA PARONIMIA TONALĂ

LA FENOMENUL ATRACŢIEI PARONIMICE

VALSUL CELEBRITĂŢII şi *CELEBRITATEA VALSULUI*

Profesor dr. **Mihaela Sanda Popescu**

Liceul de Arte *Constantin Brăiloiu*, Târgu-Jiu

Voir venir les chosesc'est la meilleure façon de les comprendre[136].

Abstract: Sound and interdisciplinary study remains a challenge in musical language. Linking with other arts add spatiality, temporality and a new musical poetic expression. Incidentally starting from the analysis Claude Debussy's of *Sarabande* from *Suite Pour le Piano* (1901), we find interdisciplinarity in a new trope for poetic music: when the maximum narrative tension (verse *B*, measures 50-55) famous quote *Follia*, but not to its original tone (d minor), but in re # minor. This fact would that have been missed inspires the idea of paronyms tone, not only a confirmation, bat also a sound distortion, due to the conceptual heterophonic; *sarabande* itself from the Middle Ages until the great authors of variations, becomes an *etymon*, a thematic ostinato. The *theme with variations* becomes both a compositional synchronic and diachronic. We discover the paronymic attraction phenomenon as a method in understanding and explaining of imitation, manner, style, awards and confusion of musical creation. Checking of this method is the answer to the following question: Why was long attributed to Johann Strauss, the waltz *Waves of the Danube*, Romanian creator Joseph Ivanovich's creation? After a foray into artistic, social, political and economic events of the era, the answer can be simply implosive and palindromic synthesized in: *from the celebrated waltz, to the celebrity waltz. Come see things is the best way to understand them.*

Keywords: paronyms, attraction, celebrated, waltz, dramatically.

Alizând întâmplător, *Sarabanda*[137] de Claude Debussy, secţiunea b, măsurile 50-55 apare celebrul citat, *la follia*, melodie care a străbătut din Evul Mediu până la creaţia lui Händel, Beethoven, Liszt, Paganini, Rachmaninov. Acest *ostinato* tematic era redat în tonalitatea re minor. În *Sarabanda* lui Debussy, citatul apare în re diez minor, în momentul de maximă tensiune narativă.

---

[136] Dicton adoptat de Göethe: *Observarea lucrurilor în evoluţia lor e cea mai rodnică metodă pentru a le înţelege – Gândirea lui* Göethe *în texte alese* (Traducere şi comentarii de Mariana Şora), Bucureşti, Editura Minerva, 1973, p. 7.
[137] Din suita *Pour le Piano* (*Prélude*, *Sarabande*, *Toccata*), creaţie din 1901. Prima audiţie are loc în 1902, la Sala Érard (Société Nationale de Musique). http://en.wikipedia.org/wiki/Pour_le_piano

Ex. 1 (m. 50-55)



Astfel, re diez minor capătă putere de sugestie; diezul însuşi subliniază sensul propriului etimon, diesis – gr. δίεσισ, acțiunea de a separa, interval[138]; *relaţia re-re diez înseamnă o confirmare prin* decupare *sonoră, dar şi o* replică *pe fondul conceptual heterofonic, un joc de sens ca între* familia**r** *şi* familia**l** [s.n.]. *Titlul însuşi al piesei semnifică metamorfoza tematică, ca raportare permanentă la un etymon. În* Lexique de la terminologie linguistique (*autor Jules Marouzeau*[139], 1878-1964) *este definită astfel etimologia populară, prin care poate fi perfect înţeleasă* atracţia paronimică *procedeu* [...] *prin care un cuvânt se găseşte imprimat în conştiinţa subiectului, vorbind altor cuvinte apte să ofere explicaţia*[140] [tr.n.]. *Se conturează astfel, fenomenul atracţiei paronimice care, extrapolat în lumea muzicii, poate deveni o metodă de explicare şi înţelegere în ideea de imitaţie, manieră, stil, atribuiri sau confuzii*; *el explică sincronia şi diacronia* Temei cu variaţiuni; *elementul de bază, cel gravitaţional rămâne elementul cunoscut*, etymonul, *colateralul său poate fi un* mimesis *ca tendinţă de ieşire din anonimat, sau pur şi simplu, o* deformaţie fonică. *După opinia lui Ferdinand de Saussure*[141], *aceste* deformaţii fonice *au drept cauză bipartiţia semiotică a semnului, în* **semnificat** *şi* **semnificant**; *semnificatul poartă numele conceptului, iar semnificantul, cel al imaginii acustice*[142].

Se verifică *fenomenul atracţiei paronimice* ca interdisciplinar, răspunzând la următoarea întrebare: *de ce i s-a atribuit lui Johann Strauss-fiul, valsul Valurile Dunării, creaţia românului Iosif Ivanovici?*

---

[138] http://dexonline.ro/definitie/diesis

[139] Profesor la Facultatea de Litere din Sorbona, fondatorul Societăţii de studii latine şi al *Revistei de studii latine* (1923). http://fr.wikipedia.org/wiki/Jules_Marouzeau

[140] Juan Manuel Seco del Cacho, *El problema conceptual de la etimología popular estudio cronológico y análisis de diccionarios especializadosen lengua inglesa* (tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2007, p. 186. eprints.ucm.es/7890/1/T30256.pdf

[141] Michel Arrivé, *Saussure: un langage sans voix?* Université de Paris, 2010, p. 30. www.rifl.unical.it/index.php/rifl/article

[142] *Idem.* Il faut rappeler ici que la terminologie devenue illustre de la bipartition du *signe* en *signifiant* et *signifié* est très tardive dans la réflexion de Saussure: elle n'a été mise en place que dans l'une des dernières séances du dernier Cours, celui de 1911. Dans les formes antérieures de sa réflexion, le *signifié* portait le nom de *concept* et le *signifiant* celui *d'image acoustique.*

La prima vedere, motivul se regăsea simplu, axiomatic, în aceeaşi lume a valsului, în celebritatea lui Johann Strauss-fiul. Şi totuşi, fenomenul prin care se creează confuzia, trebuie denumit, explicat, dar mai întâi, descoperit. El constă într-o denaturare care confirmă ideea că cel mai mare duşman al adevărului nu este minciuna, ci adevărul aparent, aşa cum în Estetică, opusul *frumosului* nu este întotdeauna *urâtul*, ci *sublimul*. În acest sens, primul răspuns trebuie dat la întrebarea: ***ce este celebritatea?*** Nicolas Chamfort (1740-1794), susţinător, critic şi victimă a Revoluţiei franceze, răspunde: *Celebritatea* este *avantajul* de a fi *cunoscut* de *cel* pe care *nu-l cunoşti, sancţiunea meritului* şi *pedeapsa talentului*[143].

Prototipul straussian este ***semnificatul*** (poartă numele conceptului), iar valsul lui Ivanovici este ***semnificantul*** (imaginea acustică în percepţii multiple). Atracţia prototipului, ca însuşire generală, constă în tradiţia genului şi răzbate din *negura timpului, de prin 1520, când a apărut în Germania, primul strămoş al valsului*, Dreher-*ul*. *Austria şi Franţa nu s-au lăsat nici ele mai prejos, inventând propriile forme de proto-vals*, Weller-*ul*, *în 1580*, *şi respectiv* Nizzarda, *în 1590*. [...] La Volte, *interpretat pe o muzică cu ritm de 3/4*, *provine din 1556 şi este originar din Provence, Franţa şi introdus în programul balurilor de la Versailles de către Caterina De Medici în 1581.*[...] *În 1670 este compusă prima melodie de vals,* O du lieber Augustin[144]. Odată cu mişcarea literară *Sturm und Drang* care va revoluţiona romantismul, acest *panta rhei* ternar e redimensionat simbolic de tragicul iubirii trăit la modul real de Karl Jerusalem care-i inspiră lui Göethe romanul epistolar, *Suferinţele Tânărului Werther* (1774). Când a scris romanul, Göethe avea 25 de ani, aceeaşi vârstă cu a personajului. Timp de şapte luni Werther trăieşte tragedia iubirii neîmpărtăşite pentru Lotte, logodnica prietenului său. Pasiunea lui Werther pentru tânăra fată se luptă cu legea morală pe care el se simte obligat să o respecte şi se sinucide. Pelerini din toată lumea vizitau mormântul lui Karl Jerusalem, unde ţineau discursuri şi depuneau flori; se instalase *febra Werther*[145]: apa de colonie era *Eau de Werther*, tinerii purtau jacheta albastră şi vestă galbenă pe care le purta Werther, figurine de porţelan întruchipau pe Werther şi Lotte; nu lipsea nici gestul extrem, când... *numeroşi tineri se sinucid cu Werther în mână*[146] [tr.n.]; *febra Werther* era adeziunea catharctică, un *compus până la capăt* (durchkomponiert[147]) pe *textul* semnat de Karl Jerusalem. Panicat de consecinţele romanului, Göethe afirmă: *am transformat realitatea în poezie*,

---

[143] http://autori.citatepedia.ro
[144] *Unde Bucureştiul învaţă să danseze*. http://www.latino-time.ro/istoria-dansului-vals-vienez
[145] *Clipa*, nr. 3 din 2011, p. 33. http://www.clipa.in.md
[146] Remi Hess, *La Valse* (*Une* furor Wertherinus *embrasse l'Europe: de nombreux jeunes se suicident le Werther à la main*), Paris, Edition Métaillé, 2003, p. 35. http://fr.wikipedia.org
[147] Of a composition, especially a song not based on repeated sections or verses, especially having different music for each verse. (Despre o compoziţie, mai ales un cântec care nu se bazează pe secţiuni repetate, având în special muzică diferită pentru fiecare vers – tr.n.). http://oxforddictionaries.com/definition/english/durchkomponiert.

însă prietenii mei au început în mod confuz să creadă că trebuie să transforme poezia în realitate, să pună romanul în scenă și să se sinucidă! Pe parcursul anilor 1783-1787, Göethe a revizuit romanul şi a adăugat pasaje menite să sublinieze problemele mentale ale lui Werther şi să îi descurajeze pe cititori de a-i urma exemplul[148].

Odată cu *Suferinţele Tânărului Werther*, valsul devine semnul tragic al nefericirii romantice. [...] *conceptul de vals se difuzează în lumea întreagă, începând cu Werther*[149] [tr.n.].

Asfel, ***celebritatea valsului*** va dobândi ca fundament, ***valsul celebrităţii***.

Abstractizarea ideii de vals constă şi în denumirea sa ca *dans german*; german este spaţiul care include şi *fatum*-ul din legenda frumoasei Loreley, legendă în care stânca ucigaşă nu e alta decât discrepanţa între real şi ireal.

Sturm und Drang (1767-1785) s-ar putea defini ca *perla neşlefuită* (Barocul) a *Luminilor*, pentru că în această perioadă, descoperim un *papa* Haydn *romantic*. Din cele 10 simfonii în tonalităţi minore, jumătate sunt compuse în perioada de influenţă a mişcării artistice *Sturm und Drang*. În *Simfonia nr. 45* în fa diez minor – *Simfonia Despărţirii*, din 1772, *romantismul* lui J. Haydn constă în afirmarea *minorului dramatic,* redat în aparenţă, simplu: tonalitate minoră, mers descendent al arpegiului, ritm ternar al *dansului german*:

Ex. 1 (m. 1-4)



Revoluţia franceză înlocuieşte dansurile de curte, precum *menuetul* şi *gavotta* cu popularul vals. În 1815, valsul va face parte dintr-o butadă a lui Talleyrand, rămasă celebră în urma Congresului de la Viena, care hotăra noua împărţire teritorială: *Le Congrès valse, mais n'avance pas* (Congresul valsează, dar nu avansează)[150].

Joseph Lanner şi familia Strauss vor duce pe cele mai înalte culmi *celebritatea valsului*, iar Expoziţiile universale de la Paris devin locul ideal unde se va afirma ***valsul celebrităţii***.

În 1866, Johann Strauss-fiul compune (la solicitarea lui Johann Herbeck, directorul Asociaţiei corale vieneze) valsul *Pe frumoasa Dunăre albastră*. Versurile au fost compuse de un funcţionar de poliţie, inspirate de noua iluminare cu gaz din intersecţiile vieneze. Coriştii au refuzat iniţial să cânte asemenea versuri pe care le găseau ridicole. Adevărata lansare a acestui vals, are loc

---

[148] *Clipa*, nr. 3, 2011, p. 33. http://www.clipa.in.md/img/2011,3/clipa03_2011_26.pdf

[149] *Pourtant, la valse comme concept se diffuse dans le monde entier, a partir de Werther.* Rémi Hess, *La Valse*, Paris, Edition Métaillé, 2003, p. 35.

[150] http://fr.wikipedia.org/wiki/Valse

la Paris, în cadrul Expoziţiei universale, din acelaşi an, în varianta orchestrală, solicitată de public, de 20 de ori consecutiv.

Celebritatea valsului de inspiraţie danubiană este accentuată şi de evenimentele istorice care au urmat; acestea conferă Dunării o anumită semnificaţie: în 1877, John Philip Sousa (1854-1932), compozitor american de muzici militare, considerat părintele *marşului* (din tată portughez şi mamă bavareză), inspirat de luptele de pe Dunăre, scrie unul din primele zece marşuri, *Across the Danube* (*Peste Dunăre*). Balcanii erau zona de viu interes politic, *Chestiunea orientală* declanşa dezbateri cu privire la decăderea Imperiului Otoman; după abdicarea lui Cuza, s-a desfăşurat prin intermediul românilor din străinătate o amplă activitate propagandistică pentru influenţarea opiniei publice internaţionale şi crearea unui curent favorabil intereselor româneşti. Dunărea devine element identitar al confluenţelor social-artistice. În România de la mijlocul secolului al XIX-lea pătrunde spiritul european*: Prezenţa clădirilor de inspiraţie franceză precum şi a atmosferei din cafenelele ca şi viaţa literar-artistică, îi dau o tentă specifică Bucureştiului începutului de veac XX fiind numit Micul Paris*[151]. *Valsul celebrităţii* continua cu spiritul modern, cu integrarea eficientă a realităţii în muzica timpului. Marşul, fanfara, grădina publică alcătuiau noul spectacol al timpului care pătrundea în modul de viaţă cotidian.

În 1845, la Timişoara se năştea Ivan Ivanovici, clarinetist, dirijor şi compozitor a peste 350 de muzici militare (valsuri, polci, cadriluri şi marşuri) pentru *Micul Paris*. Dintre acestea, valsul *Valurile Dunării*, publicat în 1880, va cunoaşte un răsunet mondial. Versurile iniţiale ale valsului, aparţin poetului român Carol Scrob (1856 - 1913) pe care *Alexandru Macedonski îl considera o speranţă*[152]. Valsul va fi cunoscut şi sub titlul de *Barca pe valuri*, după primul vers, obţinând râvnitul premiu la *Expoziţia Universală* din 1889, din 116 compoziţii aspirante la titlul de creaţie reprezentativă a Expoziţiei[153]. Deşi scrise la o distanţă de 14 ani, valsul celebrului Strauss-fiul şi valsul lui Ivanovici, autor de muzici militare, vor cunoaşte un destin comun: amândouă au început ca piese vocale, pe versurile unor poeţi ai timpului, dar vor avea succes, doar în varianta orchestrală, în cadrul Expoziţiilor Universale de la Paris; cele două valsuri au un traseu comun, iar Dunărea le unea destinele, aşa cum unea cele două ţări.

În privinţa creaţiei lui Ivanovici, ***fenomenul atracţiei paronimice*** se intensifică odată cu orchestraţia realizată de compozitorul francez, Émile Waldteufel (1837-1915). Aici începe minunata *rătăcire* când Iosif Ivanovici va fi confundat cu Strauss-fiul. În cadrul *universal* al Expoziţiei, celebritatea era o dimensiune intrinsecă, iar orchestratorul însuşi aborda maniera straussiană. Émile

---

[151] Nicolae Iorga, *Istoria Bucureştilor*, 1939. http://museum.ici.ro/mbucur/romanian/micparis.htm
[152] http://www.tititudorancea.ro/z/biografie_carol_scrob.htm
[153] John Diamond, *The Johann Strauss Society of Great Britain*, 2004. http://www.johann-strauss.org.uk

Waldteufel fusese remarcat în 1874 de viitorul prinţ Édouard al VII-lea. I se propune un contract cu Editura londoneză *Hopwood & Crew* şi devine intendentul balurilor Reginei Victoria, la Palatul Buckingham. Uzanţa vremii îi va impune această manieră, astfel că Waldteufel nu va părăsi niciodată coloritul vienez al orchestraţiei.

Despre Iosif Ivanovici se ştia puţin, chiar dacă autorul fusese primul ales între 116 candidaţi şi va intra sub incidenţa atracţiei paronimice exercitată de (re)numele lui Strauss; anonimatul lui Ivanovici va favoriza o altfel de afirmare, în spiritul modernităţii în care eficienţa deschidea noul drum către celebritate:

- valsul, genul cel mai gustat de public;
- amploarea *Expoziţiei Universale*;
- numărul mare de prelucrări, îngăduite doar de anonimatul lui Ivanovici, pe care monumentalismul straussian nu le-ar fi acceptat. Acest fapt este dovedit de următorul eveniment: după un număr imens de prelucrări, mai ales ca muzică de film, abia în 1947, pe discul *single* cu număr de catalog 23714 al casei Decca Record, apare pentru prima dată numele autorului. Piesa, de această dată, cu titlul *The Anniversary Song* fusese clasificată timp de paisprezece zile pe locul doi, în topul preferinţelor, în revista americană, *Billiboard*, din 7 februarie.

Industria americană a caselor de discuri continua ideea de *Artă şi Industrie* afirmată odată cu *Expoziţia Universală* de la Paris, din 1855; grupul statuar în manieră academică, al sculptorului Élias Robert, care ornamenta intrarea în Palatul Industriilor, construcţia principală a expoziţiei era sugestiv intitulat *La France couronnant d'or l'Art et l'Industrie* (*Franţa încununând cu aur Arta şi Industria*). Eficienţa ca măsură artistică fusese instaurată de însuşi împăratul Napoleon al III-lea (autorul *Bulevardelor Republicii* şi al *Expoziţiilor Universale*). În urma scandalului provocat de refuzul Academiei de Arte Frumoase, a celor 3000 de tablouri care sfidau rigoarea, la 24 aprilie 1863, *Monitorul Universal* publică hotărârea lui Napoleon al III-lea: *Numeroase reclamaţii au ajuns la Împărat, pe tema operelor de artă care au fost refuzate de juriul Expoziţiei. Majestatea Sa dorind să lase publicul* judecător [s.n.] *al legitimităţii acestor plângeri, a hotărât ca operele de artă refuzate să fie expuse într-un alt loc, la Palatul Industriilor. Această expoziţie va fi facultativă, iar artiştii care nu doresc să participe, nu trebuie decât să informeze administraţia care se va angaja să le restituie lucrările*[154] [tr.n.]. Este momentul când se *oficializa* accesul publicului la actul creaţiei. Libertatea acordată printr-o hotărâre imperială, declanşa, de fapt, *condamnarea la*

---

[154] *De nombreuses réclamations sont parvenues à l'Empereur au sujet des œuvres d'art qui ont été refusées par le jury de l'Exposition. Sa Majesté, voulant laisser le public juge de la légitimité de ces réclamations, a décidé que les œuvres d'art refusées seraient exposées dans une autre partie du Palais de l'Industrie.*
Cette exposition sera facultative, et les artistes qui ne voudraient pas y prendre part n'auront qu'à informer l'administration qui s'empressera de leur restituer leurs œuvres. http://fr.wikipedia.org/wiki/Salon_des_Refus

libertate[155] a artei, prin care *boema* parisiană era liberă să-şi dovedească eficienţa. O creaţie va fi acceptată dacă seamănă, sau poate fi repudiată din acelaşi motiv.

Celebritatea creaţiei lui Ivanovici va însemna, după cinci decenii de la lansare, muzică de film, case de discuri, va străbate continentele America şi Asia.

Revenind la opinia lui Ferdinand de Saussure privind bipartiţia semiotică a semnului, de această dată, *semnul-vals*, putem concluziona: conceptul, *semnificatul* este confirmat de identitatea straussiană, pe când *semnificantul*, cel al imaginii acustice care comportă o anumită oralitate sub aspectul percepţiilor şi adaptărilor multiple, îl desemnează pe *anonimul* Ivanovici.

Pentru amândoi, *fenomenul atracţiei paronimice* se identifică prin: *valsul celebrităţii şi celebritatea valsului.*

Voir venir les choses c'est la meilleure façon de les comprendre.

BIBLIOGRAFIE

ŞORA, Mariana – *Gândirea lui* Göethe *în texte alese*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973

HESS, Rémi – *La Valse*, Paris, Edition Métaillé, 2003

WEBOGRAFIE

http://no14plusminus.ro/2010/08/10/teatrul-instrumental-de-sorin-lerescu

http://www.clipa.in.md/img/2011,3/clipa03_2011_26.pd

http://www.latino-time.ro/istoria-dansului-vals-vienez

http://saspace.sas.ac.uk/557/1/Rddm%2015%20October%201883.pdf

http://www.compendium.ro/pers_detalii.php?id_pers=703

www.etudes-litteraires.com/modernite-xix.php

http://ro.scribd.com/doc/119420803/Göethe-Suferintele-tânarului-Werther

http://museum.ici.ro/mbucur/romanian/micparis.htm

---

[155] Jean Paul Sartre, *Existeţialismul este un umanism*. Sintagmă formulată de scriitorul şi filosoful existenţialist. http://filosofiapentrutoatalumea.blogspot.ro/2012/01/despre-libertate.html

GIACOMO PUCCINI
SUCCESOR AL DRAMATURGIEI VERDIENE

Profesor **Daniel-Renato Ridiche**

Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași

Abstract: Although Giacomo Puccini is keeping the romanticism line of the 19th century, he differs from his forerunner – Verdi by subjects of a deeper humanity and a freer approach which means a sincerely and enthusiastic progress to a certain kind of realism in the art of the Italian lyric. Puccini's music uses deep meaning of the words and no scheme or sounds created autonomous and therefore his art is organized after a topical own language which is specific language and taking into account the exclusive theatrical technique. It should be noted the style so-called *parlando*, so expressive and distinctive for Puccini, built on melodic orchestral characterization which is originated in old recitative of the Italian melodrama just as Verdi succeeded in his *Othello* or *Falstaff*. This style is a natural result of modern wagnerian conceptions regarding lyrical discourse continuity, belonging – as a artistic achievement – entirely to Puccini. The fusion voice – instruments in a single unit expressive exceeds in euphony everything was written before on the realm of theater opera in Italy. This disappearance of traditional delimitation between the characters clearly negative and positive is actually one of the features of realism, naturalism and verism, just as a result of probing psychological implications in the field of art. Puccini's music merges with text, words and song merges into a solid unit because its language deeply theatrical is the intonation text taken from life.

Keywords: realism, theatrical technique, verism, fusion, psychological.



uccesor al lui Giuseppe Verdi, fapt confirmat de altfel chiar de însuși celebrul compozitor, Giacomo Puccini deși continuă linia romantismului secolului al XIX-lea se diferenţiază totuşi de el, depăşindu-l printr-un ton mai liber, prin subiecte de o mai adâncă umanitate, ceea ce înseamnă un pas făcut sincer şi cu elan spre un anumit tip de realism în arta lirică italiană. Sunt numeroase aprecierile criticilor care insistă asupra faptului că muzica pucciniană e subordonată anecdotei, ocazionalului sau elementelor de teatru. Însă, având de-a face cu ceea ce italienii numesc în mod atât de plastic şi de adecvat *dramma per musica, este firesc ca expresia sonoră să nu mai izvorască dintr-o stare de conştiinţă autonomă ci din necesităţile dramaturgiei, după legile de strictă succesiune a scenelor şi replicilor*[156]. Muzica lui G. Puccini se foloseşte de cuvinte şi nu de scheme sau sunete autonom constituite şi de aceea ea

---

[156] George Sbârcea, *Giacomo Puccini*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1959, p. 164.

se organizează după o topică proprie limbajului vorbit şi după tehnica exclusivă a teatrului. E de remarcat stilul *parlando* atât de expresiv la Puccini, construit pe caracterizări orchestrale melodice, care îşi trage obârşia din vechiul recitativ al melodramei italiene, cum doar Verdi mai reuşise în *Othello* sau *Falstaff*. Stilul acesta este un rezultat firesc şi modern al concepţiilor wagneriene privind continuitatea discursului liric, aparţinând ca realizare artistică în întregime lui Puccini. Contopirea vocii şi a instrumentelor într-o singură unitate expresivă depăşeşte în eufonie tot ce s-a scris înainte pe tărâmul teatrului de operă în Italia.

O amprentă specifică stilului puccinian o reprezintă interesul social al compozitorului, manifestat în întreaga sa viaţă faţă de subiectele şi personajele sale. După cum afirmă prietenii şi biografii săi, *omul Puccini a dovedit neîncetat un interes obsesiv pentru faptul real, concret. Acesta ar putea fi unul dintre afinităţile artistice ce au dus la prietenia dinte Puccini şi Lehar care, şi el, în operetele sale urmărea situaţiile cât mai verosimile*[157]. Tendinţele gândirii lui artistice se îndreaptă spre o prezentare cât mai fidelă a acestei realităţi, nu însă fără o mărturisită intenţie de a se plasa deasupra ei. Acesta este punctul unde Giacomo Puccini se separă de ceea ce istoria muzicii italiene numeşte *la giovane scuola verista*. Pietro Mascagni, Ruggiero Leoncavallo, Francesco Ciléa şi ceilalţi care folosesc acelaşi limbaj, se mulţumesc poate adesea cu ilustrarea (desigur, nu lipsită de vigoare dramatică) vieţii de toate zilele epuizată în tripticul pasional *dragoste - gelozie - răzbunare*, făcându-ne să credem că singurele evenimente care tulbură tihna oamenilor sunt de natură psihologică şi accidentală. *G. Puccini depăşeşte cadrul acesta plasându-şi personajele într-unul mult mai larg, în societatea unor epoci istorice bine definite care exercită apoi asupra lor o puternică înrâurire. Fără a se desprinde de viaţă, compozitorul ştie să facă reflecţii asupra ei, să releve evenimentele inovatoare în operele sale întemeiate pe o poziţie realistă*[158].

După cum arată Mosco Carner, creaţia pucciniană este *o ecuaţie a iubirii cu moartea, a forţelor constructive ale vieţii cu cele destructive, a Eros-ului cu Tanathos*[159]. Libretele pucciniene sunt concentrate în jurul unei eroine-pivot a cărei trăsătură specifică de caracter este credinţa într-o dragoste auto-distrugătoare care o conduce spre moarte, eroina fiind supusă înainte unor torturi psihice. *Manon, Mimi, Tosca, Cio-Cio-San, Liu* sunt tipologii pucciniene specifice. În acest model puccinian, personajele masculine au, fie un rol inconştient catalizator al iubirii nefericite (Des Grieux, Rodolfo, Cavaradossi, Pinkerton, Calaf), fie unul de persecutor cu impulsuri sadice sau agresive (Scarpia, Rance, Michele). În *Suor Angelica* şi în *Turandot* rolul persecutorului este preluat de personajele femine: Mătuşa, respectiv Prinţesa. Cu excepţia lui Scarpia, care este simbolul unei

---

157 Ladislau Füredi, *Lehar*, Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1972, pp. 122-126.
158 George Sbârcea, *op. cit.*, p. 165.
159 Mosco Carner, *Puccini. A critical biography*, London, The Greaham Press, 1974, p. 272.

puteri în stat, nici unul dintre personajele persecutoare nu este însă un etalon al răului absolut, fiecare personaj având o motivaţie a propriei sale atitudini: Michele din *Il Tabarro* a cules de pe drumuri o femeie care acum îl înşeală, Rance din *La fanciulla del West* este omul căruia viaţa i-a oferit numai deziluzii şi care şi-a pierdut încrederea în oameni, prinţesa din *Turandot* răzbună moartea unei străbunici violată în propriul ei palat.

Această dispariţie a delimitării clasice dintre personajele clar negative – răul absolut şi cele pozitive – *binele absolut este de fapt una dintre caracteristicile realismului, naturalismului şi verismului, tocmai ca o consecinţă a implicaţiilor sondărilor psihologice în sfera artei*[160].

Aşa cum Anton Cehov a fost prezentat de criticii vremii lui drept un scriitor al *lucrului de nimic*, G. Puccini era considerat de contemporanii săi cântăreţul *faptului divers*, al *nimicurilor dulcege*: sărăcia lui Des Grieux, lipsa de bani şi de perspectivă a *boemilor* din Cartierul latin, gelozia barcagiului din *Mantaua*, viclenia lui Gianni Schicchi şi lăcomia vulgară a rudelor lui Buoso Donati. Dar nu e greu să observăm cu câtă poezie scormoneşte Puccini în dramele vieţii de fiecare zi, cum reuşeşte să găsească în ele, dincolo de adevărurile minuscule şi triste, elanurile nobile şi curate ale inimilor sensibile.

Giacomo Puccini era însă împotriva a tot ceea ce însemna banal în arta muzicală. Dacă, după opinia unora, a căzut uneori în manierism, prin *repetarea unor formule ritmice identice* (spre exemplu, acompaniamentul sincopat cu scopul de a ilustra stările de nelinişte) pregătirea culminaţiilor emotive şi armonice au în vedere desele suspansuri create de acorduri cu rezolvarea întârziată, modulaţiile cromatice şi enarmonice. El are darul de a găsi mereu melodii noi, amănunte revelatoare în armonizare şi în dozarea efectelor sonore vocal-instrumentale, caracteristice numai creatorilor cu mari exigenţe faţă de propria lor artă.

Nu e o simplă întâmplare faptul că romanţele lui sunt celebre şi astăzi în lumea întreagă căci ele izvorăsc dintr-un bogat filon artistic şi uman, mereu reînnoit de sensibilitatea adaptată la tezaurul melosului italian, fie el cult sau popular, nefiind altceva decât limbajul sincer şi direct al omului simplu, vorbirea lui obişnuită intensificată prin cantilenă. Însă reala atitudine a unui adevărat *operist* și *om de teatru* ni se revelează în modul în care Puccini își alegea și analiza libretele, fapt urmărit cu extremă exigență și justificabil dacă avem în vedere importanța dramei în subiectele operelor pe care el a compus muzica[161].

Într-o aserțiune de-a sa, Igor Stanislavski afirma că muzica lui Giacomo Puccini se contopeşte cu textul, cuvintele şi cântecul fuzionează într-o solidă unitate deoarece limbajul său

---

[160] Giorgio Magri, *L' uomo Puccini*, Milano, Gruppo Ugo Mursia Editore S.p.A., 1992, p. 212.
[161] Gustavo Marchesi, *L'Opera lirica. Guida storico-critica dalle origini al novecento*, G. Ricordi & C. – Giunti Gruppo Editoriale, 1986, pp. 335-336.

adânc teatral este limbajul acţiunii, intonaţia textului luat din viaţă. Cu toate că în operele sale există şi forme vocal-dramatice închise, acestea izvorăsc organic din desfăşurarea acţiunii, reprezentând fie climax-ul firului dramatic sau doar episoade. *Muzica zugrăveşte excelent starea sufletească a personajelor de pe scenă şi comportamentul lor explicând totodată replicile. Ajunge să ne cufundăm în muzica lui Giacomo Puccini pentru ca planul de regie să se contureze de la sine...*[162].

BIBLIOGRAFIE

CARNER, Mosco – *Puccini. A critical biography*, London, The Greaham Pres, 1974

FÜREDI, Ladislau – *Lehar*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1972

MAGRI, Giorgio – *L' uomo Puccini*, Milano, Gruppo Ugo Mursia Editore, 1992

MARCHESI, Gustavo – *L'Opera lirica. Guida storico-critica dalle origini al novecento*, G. Ricordi & C. – Giunti Gruppo Editoriale, 1986

SBÂRCEA, George – *Giacomo Puccini*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1959

****Dizionario dell'opera 2006*, a cura di Piero Gelli, Baldini Castoldi Dalai Editore, Nuova

****La grande enciclopedia tematica. L'universale*, Musica 13, vol. II, Milano, Garzanti Libri, 2004

[162] George Sbârcea, *op. cit.*, p. 168.

EXPERIMENTE PLURISINESTEZICE MULTIMEDIA DUPĂ *LA ŢIGĂNCI* DE MIRCEA ELIADE ÎN VIZIUNEA COMPOZITORULUI FABIO MONNI

convorbire-studiu[163]

Profesor dr. **Cristina Scarlat**

Şcoala Gimnazială, *Lunca Cetăţuii*, Iaşi

Abstract: The Italian composer Fabio Monni produced in 2010-2011 a serial suite of five high quality audio-visual montages after Mircea Eliade's short story *La Ţigănci*, written in June 1959 at Paris. The text is a complex pattern and a complex manner to retell the story of a city – Bucharest – at other levels than the common ones: the level of myth, with the language and the instruments that are specific to the fantastic prose – evasion from/in time, slippage in different temporal and spatial areas, multiple stratification of reading and of action. The five tableaux of the composer are: *...am fire de artist...* [...I have an artistic nature...] (2010– electro-acoustic music), *La ghicit* [At the fortune tellers] (2010– string quartet music), *Drumul* [The way] (2011– music for 15 string instruments), *Biletul, vă rog* [Your ticket, please] (2011–electro-acoustic music, video projections and dance) and *Pipăind prin întuneric se aud paşi repezi* [While fingering in the dark, quick steps can be heard] (2011– audio-video montage). We deal with a surrealistic vision of Eliade's story, built with novel and unexpected multimedia plurisynaesthetic mixings, made with video techniques. The five montages use different technical means (framework with orchestra, ensemble, acousmatic music, vide and projection with dancer), originating in the five narrative cores of the short story, situations/details/emotions described in the text.

Keywords: Eliade, novel, music, image, performance, video.



espre compozitor...

- *Fabio, cum te-ai prezenta publicului din România, plecând de la experienţa ta românească? Vorbeşti limba română foarte bine, o simţi. Poate datorită faptului că, italian fiind, cele două limbi sunt înrudite şi la fel de muzicale?*

- În România m-am simţit foarte bine şi mai am prieteni. Am stat la Cluj-Napoca în perioada 2004-2005 şi am multe amintiri plăcute. Acum locuiesc în Suedia, o ţară bogată, dar am simţit că lumea arată mai puţină umanitate. Un contact uman mai adânc şi sincer e ceea ce îmi lipseşte aici.

---

[163] Fragment din Teza de doctorat: Cristina Scarlat, *Transpunerea operei lui Mircea Eliade în alte limbaje ale artei*, coordonator ştiinţific, prof. univ. dr. Lăcrămioara Petrescu, Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iaşi, susţinută în 17 septembrie 2013. O variantă mult scurtată a convorbirii, fără imagini, a apărut în revista *Orizont*, nr. 12/2013, pp. 16-17, cu titlul *La Ţigănci şi avangardele artei.*

Provocarea *Țigăncilor*. Povestea poveștii

- *Când a început aventura* Țigăncilor *în tehnică video?*

- În 2010 m-am gândit să încerc să creez o piesă în mai multe părți, și la sfârșit am ajuns la cinci, toate în legătură cu cartea și toate diferite. Fiecare piesă trebuia *să povestească* o parte sau un element din nuvelă. Poate să exploreze un mic detaliu, o situație sau emoții descrise în poveste. Fiecare piesă trebuia să fie compusă pe un mediu diferit (orchestră, ansamblu, muzică acusmatică, video și poiecție cu dansatorul) și căutam o nuvelă care să aibă elementele care îmi trebuiau.

- *Cum ai gândit cele cinci tablouri?*

- Plecând de la cvartetul lui Béla Bartók în cinci părți simetrice. Voiam *să povestesc La Țigănci*, dar îmi trebuia o structură. Atunci nu știam din câte părți va fi alcătuită dar, după un timp, am hotărât să iau *Cvartetul nr. 4* al lui Bartók ca exemplu. Dar și asta e incorect, fiindcă nu este o succesiune stabilită pentru piese, deci nu există o parte centrală.

- *Da, îmi spuneai că* La ghicit (11'00"), *a doua piesă din suită, ascunde o citare muzicală a lui Béla Bartók (cinci măsuri sunt identice, dar greu reperabile), din* String quartet no. 4. *Asta mă provoacă să deschid un subiect pe care îl abordez doar tangențial în teza mea (nefiind cu specific muzical, totuși): citarea de care vorbești este, de fapt, o trimitere intertextuală la Bartók, ca în textul literar, o preluare a unui fragment dintr-un alt autor.*

- Da, dar am lucrat la elementele de bază, cele cinci măsuri, ca să construiesc circa trei minute de muzică, care dezvoltă și pregătesc pasajul. Nu e numai o citare detașată de context.

- Biletul, vă rog[164] și Pipăind prin întuneric se aud pași repezi, *două din cele cinci montaje pe care le-ai gândit sunt, ca structură, diferite. În* Biletul, vă rog *interferează sinestezic muzica electronică, proiecțiile video și coregrafia. Mișcările personajului feminin (interpretat de Elin Rippe) pe scenă sugerează coerent rătăcirea, pendularea lui Gavrilescu între lumi și spații temporale diferite și, în același timp, încercarea amintirii (sugerată de mișcările scenice) de a-și depăși, la rându-i, restricțiile, limitarea temporală: evadarea din trecutul lui Gavrilescu și instaurarea/recuperarea în prezent. Mai puțin permisivă din punct de vedere al interpretării, a doua compoziție,* Pipăind pe întuneric se aud pași repezi *reprezintă o transpunere video-muzicală a momentului în care Gavrilescu, improvizând la pian, constată că încăperea în care se află își pierde contururile și consistența, marcând trecerea într-o altă lume. Sunetele și jocul de lumini de pe ecran nu mai au coloratura de sens din compoziția anterioară, racordul cu lumea textului fiind unul dificil. Nu mai apar, ca în montajul anterior, momentele de coregrafie. De ce diferența de abordare?*

---

[164] Realizat în studiourile *Black Room at InterArtsCenter-Malmö-Sweden-iac.lu.se*, 11 aprilie 2011.

- Am vrut să caracterizez fiecare piesă cu o structură diferită. Piesele, neavând legătură între ele, nu trebuie să fie ascultate, văzute una după alta. În *Pipăind...* am vrut să descriu obiectele pe care Gavrilescu le atinge, dar nu le recunoaște. Sunt ciudate și își imaginează ceva. Acest ceva e ceea ce se vede pe ecran. Dar partea video e divizată în trei secvențe. În prima și a treia, obiectele iau o formă mai concretă. A treia are niște culori.

Sunetul muzicii...

- Care este povestea liniei melodice, a ceea ce se aude: sunetele care se împletesc sinestezic, simultan, pe imaginile de pe ecran?

- În *Pipăind...* am folosit o parte din piesa electronică *...am fire de artist...*, sunetul acela de pian *cântat* în toate partițiile în afară de tastatură. E o continuare a piesei electronice și mă imaginam Gavrilescu, auzind în continuare ce cântase mai devreme, un joc de amintiri. Am construit piesa în trei părți mari video și am fost consecvent în trei părți. În primele două părți, al doilea nivel dinamic al muzicii e conectat cu luminozitatea video. În a treia parte sunetul merge împreună cu mișcările video. Pentru imagini am folosit detalii de la un pian, le-am filtrat și le-am animat cu programul vvvv, care elaborează imagini video în timp real. Sunt câteva sute de imagini (poate 30 replicate în diferite poziții și mărimi) care se mișcă, fiecare independent, pe ecran.

Muzica vizuală

- Și povestea imaginilor inserate în Biletul... *și în* Pășind...?

- Pentru *Biletul...*aveam foarte puțin timp și trebuia să pregătesc un video care să se potrivească muzicii deja făcute. Îmi plăcea ideea de a folosi liniile (un element obișnuit, dar și abstract și nu desciptiv), foarte folosit de Alva Nato. Aveam pentru puține zile la dispoziție o cameră obscură (la *Inter Arts Center* în Malmö) în care puteam face ce voiam. I-am cerut lui Elin Rippe să încerce câteva mișcări și a reușit imediat! A avut instinct și, fără să știe povestea, a interpretat muzica și proiecția foarte bine și natural. Piesa era în două părți și partea video a fost divizată în două. Am folosit și aici programul vvvv și, chiar dacă nu se vede pe ecran, eu eram la calculator și controlam liniile în timp real, alegând numărul și densitatea.

- Cum ai ales cromatica imaginilor, paleta de culori – acolo unde acestea apar?

- Am încercat să folosesc alb și negru cât mai mult. Important era să nu atrag atenția asupra unui alt nivel (cromatic) și să fiu cât se poate de logic în exprimarea ideii de întuneric (în *Pipăind...*) și a liniilor abstracte (*Biletul...*).

- Cum le-ai racordat textului?

- În *Pipăind...* voiam ca forme vagi să apară de la negru complet, ca o ceață, un fum, și să se transforme în ceva geometric, cu forme mai definite și culori slabe, fără să fie recunoscute ca obiecte (suntem încă în mintea lui Gavrilescu, care nu vede, dar își face o idee despre forme, neștiind exact ce sunt obiectele pe care le atinge).

Suprarealism și sincronism multimedia

- *În* Biletul, vă rog, *pe care îl consider un demers mai mult decât strălucit, plecând de la textul lui Eliade și în spiritul acestuia, visul și realitatea coexistă, demarcația între lumi este redată ca ambiguă. Primele cadre și succesiunea scenică înscriu mișcările personajului feminin (Hildegard) pe fondul unor proiecții video cu trimitere evidentă la pictura suprarealistă a lui Pierre Soulages. Mi-ai spus că nu cunoșteai opera pictorului francez și că te-a inspirat, de fapt, arta plurală a lui Alva Noto*[165]*, cel mai cunoscut în domeniu, care face concerte video* live *utilizând numai linii.*

- Da, sunt mulți artiști care lucrează în tehnică video și folosesc liniile, el este cel mai renumit. Să faci ceva de genul acesta, astăzi, reprezintă un risc, are prea multe conotații. Într-un fel, să lucrezi cu liniile în acest domeniu, e ceva ușor de realizat, de aceea e greu să faci ceva nou, personal, elaborat. Eu aveam o dansatoare care a schimbat complet modul de receptare a piesei. Liniile au devenit element secundar și atenția s-a îndreptat spre mișcările corpului.

***Ekphrază* muzicală involuntară a unor texte picturale. Image-pulsion[166] (imagine-pulsiune)[167]**

- *Aș încadra experiența ta, ca și compozitor, plecând de la cadrele montajului* Biletul, vă rog *ca* ekphrază muzicală involuntară *a unor tablouri semnate de Pierre Soulages, certificând faptul că artiștii experimentează același tip de senzații și emoții estetice pe care le exprimă, însă, diferit, specific limbajului artistic pe care-l exersează. Renumit pentru opțiunea de a jongla în*

---

[165] http://www.youtube.com/watch?v=JzSDIlGbdmw. Accesat la 11 aprilie 2013.

[166] A se vedea Gilles Deleuze, *De l'affect à l'action: l'image-pulsion*, în *Cinéma 1, L'Image-Mouvement,* Les Éditions de Minuit (éd.), 2012, pp. 173-195. Deleuze definește conceptul, *image-pulsion,* ca fiind nu un intermediar, nu un loc de trecere între *image-affect* și *image-action* (trei din conceptele pe care autorul își construiește discursul teoretic al acestui prim volum din 1983 privind limbajul cinematografic), fiindcă este perfect autonom: *il possède une consistance et une autonomie parfaites, qui font même que l'image-action reste impuissante à le représenter, et l'image-affection à le faire sentir.* (*op. cit.*, p. 173). Îl recunoaștem în filme după aspectul inform, *un sans-fond de matières non-formées* (*op. cit.*, p. 174), care trimite cu gândul la lumi originare. Cel mai elocvent exemplu ilustrativ în această direcție ni se pare a fi
marea-ființă din filmul *Solaris,* versiunea lui Tarkovski: o entitate autonomă, vie, pulsatilă, inteligentă, retractilă, o formă-fără-formă, căutându-și-o. Imaginea din film continuă să ilustreze până la detaliu descrierea lui Deleuze a conceptului: (...) *les pulsions sont extraites des comportements réels qui ont cours dans un milieu déterminé, des passions, sentiments et émotions que les hommes réels éprouvent dans ce milieu* (*op. cit.*, p.175). Marea din *Solaris* se comportă uman, ca o ființă care a preluat sensibil, rănită, umilită, răutăți umane care o determină, acum, să se comporte retractil, neîncrezător, cu nuanțe punitive față de *agresor*: omul (specia umană) care încearcă să se apropie și s-o atingă. În același registru ilustrativ al conceptului de *image-pulsion* încadrăm imaginea gropii pulsatile, vii (simbol al materiei originare), din filmul *Amnezie (I)* al lui Dan Paul Ionescu, după nuvela lui Eliade *Les trois grâces.* Cu același statut: imaginea lumii larvare, originare, care se naște, în filmul documentar din 1953 al lui Walt Disney, *The Living Desert* și, iată, imaginile pulsatile realizate în tehnică video de Fabio Monni din *Pipăind pe întuneric se aud pași repezi.*

[167] Conceptul de *image-pulsion* a fost tradus, în ediția în limba română a volumului, prin *imagine-pulsiune*. Celelalte concepte amintite în nota anterioară, *image-affect* și *image-action* au fost echivalate cu *imagine-afecțiune* și *imagine-acțiune*. Gilles Deleuze, *Cinema 1, Imaginea-mișcare* (Traducere de Ștefana și Ioan-Pop Curșeu. Notă asupra ediției de Ioan-Pop Curșeu. Revizie și postfață de Bogdan Ghiu). Cluj-Napoca, Editura Tact, 2012. A se vedea *Glosar*ul, pp. 291-293.

opera sa cu negrul și cu albul, pictorul suprarealist sculptează nuanțe și sensuri noi ale acestora, într-un joc neașteptat de irizări de gri, de umbre și lumină. Și în compozițiile tale audio-vizuale se remarcă opțiunea pentru alb și negru, despre care mărturiseai în interviul acordat Paolei Pluchino că vrei, astfel, renunțând la culoare, să focalizezi atenția spectatorului către celelalte nivele performate: usare il bianco e nero come mezzo espressivo, in parte perché rimanda alla materialità del tratto a matita, ma anche perché, annullando il colore, l'attenzione dell'osservatore si focalizza maggiormente su altri livelli, in questo caso i giochi prospettici e spaziali degli elementi figurativi utilizzati[168]*. Cum găsești, însă acum, asemănarea între tablourile tale vii și picturile în ulei ale lui Pierre Soulages? Ești, indiscutabil, autorul unei ekphraze muzicale involuntare a unor texte picturale!*

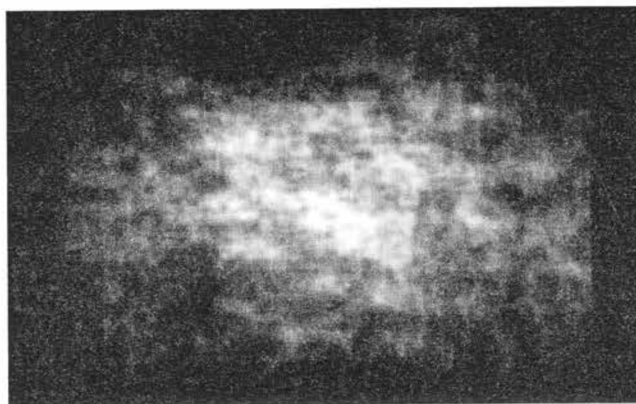
- Îmi place mult pictura de acest gen, care folosește puține elemente și, în nenumărate combinații, exprimă mai mult decât ar face-o folosind mai multe elemente în același timp. După mine, tehnica video și pictura sunt îndepărtate, liniile într-o pictură nu se mișcă și ale mele își schimbă poziția și mărimea constant.

Ex. 1



[168] Paola Pluchino, *La musica visuale di Alessandro Perini e Fabio Monni*, *The Art Ship*. http://theartship.it/home/dlyaivxy/public_html/?p=3988 accesat la 7 aprilie 2013.

Ex. 2



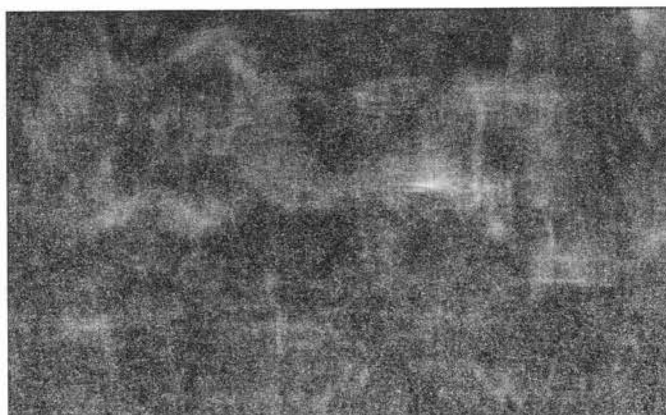
Fotograma unei animații care arată și ascunde sute de poze (detalii de la un pian) lucrate în *Photoshop* și animate cu programul vvvv.

Ex. 3



Se vede în plan secund o schemă gândită riguros matematic (linii perfecte, a căror poziționare pare bine aleasă) peste care se așterne altceva, difuz, ca o materie pe cale de a deveni formă, precum marea din *Solaris*, versiunea lui Tarkovski. Ekphrază involuntară în tehnică video a unor citate cinematografice antologice. Din nou, *image-pulsion* (Deleuze).

Ex. 4

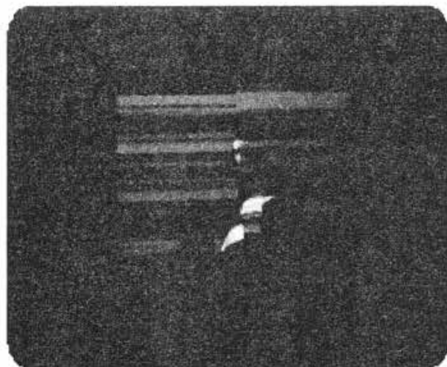


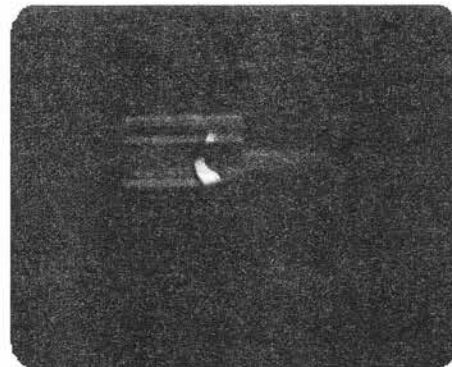
Fotograme din Pipăind... *Senzația de materie pulsatilă, care-și caută formele, ca un univers pe cale să se nască. Tehnică video.*

- *E o pictură vie, pulsatilă...*

- Da. Liniile lui Soulages sunt mai vii, cu margini nu perfect pictate și nuanțe de gri, dar liniile pe care le-am făcut sunt programate la un calculator să fie perfecte, cu margini geometrice, complet abstracte. Prezența dansatoarei dă un sens montajului video.

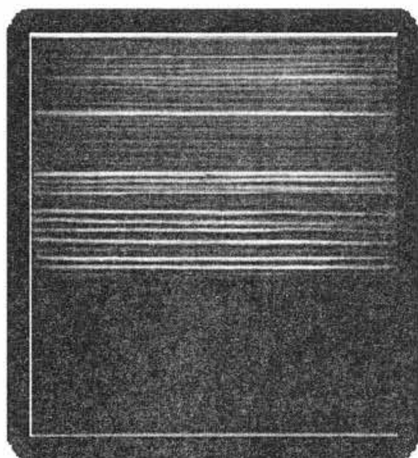
Ex. 5

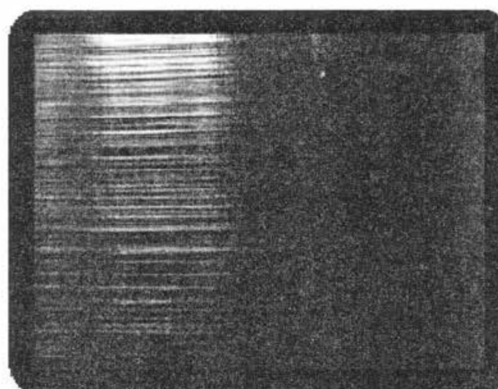




Biletul, vă rog. Fotograme din montaj. *Ekphrază* muzicală involuntară a unui text pictural: Pierre Soulages

Ex. 6





Pictura abstractă a lui Pierre Soulages[169]

- *Ți-am citit filmul și ca o expunere ekphrastică muzicală strălucită a tablourilor lui Soulages (care a frecventat și lumea teatrului în calitate de scenograf)*: *numeroasele cadre din montajul tău, de fond dinamic (succesiunea de nuanțe de negru, create prin dozarea luminii pe ecran)*, tăiate *de firele de lumină albă, perpendiculare pe lățimea ecranului-tablou sunt o*

[169] http://www.google.com/search?num=10&hl=en&authuser=0&site=imghp&tbm=isch&q=pierre%20soulage, accesat la 7 aprilie 2013.

transpunere muzical-ekphrastică vie a tablourilor pictorului francez, transformate în decor virtual în care se înscriu mișcările dansatoarei. Liniile de lumină albă care îmbracă *personajul feminin, pliindu-se peste mișcările acestuia, redau vizual ideea de îngrădire: în vis, în amintirea lui Gavrilescu.*

- Cu liniile orizontale, imediat după prima încercare cu Elin, liniile abstracte pe care le-am folosit au devenit precum barele de fier: Elin împinge zidul și pare că ar vrea să fugă dintr-un spațiu închis și oprimant; (odată am folosit un cort din *tulle* alb, pus în fața dansatoarei; Elin a dansat între zid și cort. De asta, în unele momente, în montaj, proiecția video apare dublată)[170].

Se poate ușor conecta asta, cum ai zis tu, la situația lui Gavrilescu (închis în lumea lui măruntă, nu poate fugi de destin etc.), dar pentru mine nivelul mai important și mai mult legat de poveste erau banii (hârtie și monedele, care sunt sunetele din piesa mea) care apar de mai multe ori în poveste.

- Elemente de muzică acusmatică?

- Nu. Nu e sunetul însuși, ci felul în care vine performat. Muzica acusmatică cere un interpret care să *cânte* o piesă stereo (nu *surround*)[171] de la 24/30 sau mai multe difuzoare (până la o sută, în marile concerte) direct de la mixer. Executorul alege distanța, volumul, mișcările și culoarea sunetului direct de la mixer și îl face *live*. De la început, piesa mea a fost compusă doar ca să fie ascultată stereo (două difuzoare). Am filtrat sunetele ca să nu se înțeleagă ușor ce sunt. Asta ajută la menținerea tensiunii, jocul e *îți arăt ceva, dar nu destul, ca să nu te prinzi de la început!*

- Eu le-am reperat ca fiind zale de lanț! Ca o ispitire-încercare a amintirii de a se elibera: Gavrilescu, de rutină, Hildegard (amintirea) de îngrădirea în trecutul lui Gavrilescu (dacă acesta ar fi acceptat provocarea). Zgomotul banilor care se aud trimit la simbolistica vămilor de trecere din ritualurile morții, accederea la nivele superioare, după ce ți-ai plăti trecerea. Demersul este unul eșuat: Gavrilescu rămâne prizonier în cotidianul mărunt al existenței sale mărunte. Așa că banii devin/sunt zalele lanțului în care rămân prizonieri. Nu?

- Da. Dar, cum ți-am spus, semnificările se multiplică atunci când ai de-a face cu ambiguitățile unor amestecuri semnificante: video-muzică-dans, împreună. Tu știi cartea și ai văzut ceva care e acolo, dar eu, ca muzician (ca Gavrilescu), eram atent la structura generală și nu la detaliile interpretării. (Se zice că un compozitor pornește de la general și termină cu detalii care au legătură cu muzica. Un muzician care cântă la un instrument pornește de la detalii și ajunge la forma generală). Adică o piesă trebuie să funcționeze și dacă nu știi de unde (carte, poveste) a pornit. Hârtia și banii nu se recunosc, pentru că am filtrat-o. O altă persoană și-a imaginat o mare

---

[170] http//it.wikipedia.org/wiki/Tulle (tessuto), accesat la 18 aprilie 2013.

[171] *Surround*: difuzoare care ating frecvențe de la 55 Hz până la 20.000 Hz.

închisoare când a auzit piesa fără montaj video și dans. Riscul este de a fi banal și prea descriptiv dacă folosesc sunete ușor de recunoscut. E ca și cum Eliade ar fi explicat tot ce voia să spună despre *La țigănci* făcând pe Gavrilescu să zică TOT.

- Foarte interesant!

Personajul feminin, poziționat simultan într-un plan biunivoc – corpul în planul întunecat, mișcându-se, în același timp, în planul luminat de ecranul pe care alunecă liniile de lumină, peste care se suprapun sonor, sincron cu mișcările corpului, imagini auditive recuperând zgomotele făcute de zalele de lanț ale unui prizonier, sugerează travaliul amintirii (subconștientului) de a se dez-mărgini, eliberarea amintirii din vis, din trecut, reînvierea ei prin ieșirea în lumina/lumea reală. Sunetele care se articulează în plan auditiv îndepărtat și, sincron, gestul mâinilor, ca brațele unei cruci frânte, care cad pe lângă trup, abandon asumat, sugerează eșecul recuperării și al reînvierii amintirii, ca în nuvelă. Tabloul sonor pe care-l realizezi, trimiterea la universul nuvelei este cât se poate de expresiv. Cum ai legat momentul de coregrafie de poveste?

- Nu le-am legat. Unica legătură în această piesă au fost materialele cu care Gavrilescu își plătește toate cursele cu tramvaiul. Era un element recurent și voiam să-l folosesc. Dansul a fost făcut de Elin Rippe și eu am încercat să limitez mișcările, muzica fiind deja complexă și având un montaj video cu un nivel ridicat de activitate. După primul spectacol am realizat că liniile orizontale și dansul lui Elin în fața peretului, încercând să-l împingă, sunt unice: dorința de a fugi, dar în direcția greșită.

Titluri - povești

- Titlurile compozițiilor tale sunt și ele bine alese, în spiritul textului lui Eliade. Care sunt cele cinci momente din nuvelă pe care le-ai vizualizat componistic?

- (1) Gavrilescu cântă la pian și, când termină, e complet întuneric. Cântă ceva inedit, ce nu a auzit niciodată. E ca un pianist cu 4-6 brațe care atinge și pune în vibrație toate componentele instrumentului (*...am fire de artist...*). (2) Ghicitul cu cele trei *țigănci*. Piesa ascunde o citare muzicală a lui Béla Bartók (cinci măsuri sunt identice, dar greu reperabile), *String quartet no. 4 (La ghicit)*. (3) Drumul pe care Gavrilescu trebuie să-l facă pentru a ajunge la finalul poveștii. O serie de încercări și de schimbări care duc la sensul de pace finală, *Drumul* (4). Momentul în care Gavrilescu se oprește din cântat la pian, e tot întuneric, umblă în genunchi și atinge obiectele ciudate. Imaginile reflectă ideile abstracte pe care Gavrilescu le creează în gândurile sale (*Pipăind pe întuneric se aud pași repezi*) (5).

- Titlul primei lucrări, Biletul, vă rog, *sugerează trecerea sau încercarea de trecere între lumi, accesul, transcenderea. Intonația biunivocă (titlul ar putea fi citit subtextual: ca o verificare, înaintea accesului la o experiență –* Arătați-mi biletul, vă rog [ca să puteți trece]! (1) *sau ca o*

acceptare a unei invitații de accedere la această experiență, de asumare a ei – Poftiți biletul [de trecere], vă rog! (2), *încadrează demersul componistic în dublu registru, biunivoc, pe două paliere. Regimul tonal de lectură/interpretare a titlului, enunțiativ* (1) *sau imperativ* (2), *dirijează încadrarea lumii de sensuri a filmului (și, implicit, a textului) pe unul din paliere: de abandon în lumea reală, rutinieră, sau de acceptare a provocării unei noi experiențe, de depășire a contingentului. Biletul reprezintă o plată, o vamă simbolică ce ar permite transcenderea: trecerea dinspre lumea reală în cea a amintirii (în nuvelă) și, în sens invers în film, încercarea resuscitării amintirii în plan real (momentul coregrafic). Demersul, și în text și în film, este unul eșuat. Gavrilescu rămâne prizonier în realitatea prezentă, fără posibilitatea recuperării și a reparării momentului din trecut. Tu cum l-ai încadra, făcând abstracție de faptul că ești autorul acestui tablou video-muzical?*

- Și titlul este o frază care se citește de mai multe ori, un fel de *leitmotiv*. Am compus muzica înainte (piesa este împărțită în două părți distincte) ca un studiu al spațiului perceput de public. Forma e asta: în prima parte, de la spațiu foarte mare și sunete foarte distante spre spațiu foarte mic și sunetele foarte apropiate. În partea a doua, spațiu care se mută continuu. Imaginile video și dansul sunt două nivele la care am ajuns când piesa era deja performată în clasa de muzică, dar nu în concert.

Ex. 7

Fabio Monni. Fragment din textul muzical *La ghicit*, pentru cvartet cu coarde, după nuvela *La Țigănci* de Mircea Eliade.

MICRODOSAR:

La Țigănci **de Mircea Eliade** ***via*** **Fabio Monni**

Titlul tabloului	**An performare**	**Modalitate acustică de redare**	**Nucleul narativ redat: Situații/detalii/ Sentimente/**	**Tronson video-muzical-literar: detalii semnificante**
1.…*am fire de artist...* (12'45")	2010 Malmö (SE) aprilie/mai 2010 Copenhaga (DK) octombrie 2010	*6.1 electronics* un fel de *surround,* ca și la cinema; aici au fost 4 difuzoare[172] puse în perimetrul sălii de concert, 2 în mijlocul sălii (sub scaunele publicului) și 1 *subwoofer*[173] (pentru bași)	Gavrilescu cântă la pian și, când termină, e complet întuneric. Cântă ceva inedit, ce nu a auzit niciodată. E ca un pianist cu 4-6 brațe care atinge și pune în vibrație toate componentele instrumentului.	Ca o stare de transă. Artistul e *locuit* de operă, își pune corpul la dispoziția artei, e *trăit* de ea și trăiește prin ea.
2. *La ghicit* (11'00")	2010 Malmö (SE) octombrie 2010	*String quartet*	Ghicitul cu cele trei *țigănci.* Piesa ascunde o citare muzicală a lui *Béla Bartók* (cinci măsuri sunt identice, dar greu reperabile), *String quartet no.4*	

---

[172] *Difuzorul* este un *dispozitiv de transformare a undelor electromagnetice ale unor curenți electrici în putere sonoră, prin punerea în vibrație a unei membrane sau a unui cornet. Cf. Dicționar de termeni muzicali,* ediția a III-a, revăzută și adăugită, București, Editura Enciclopedică, 2010, p. 165.

[173] *Subwoofer:* difuzor care produce de la 20 Hz până la 150 Hz.

Titlul tabloului	An performare	Modalitate acustică de redare	Nucleul narativ redat: situații/detalii/ sentimente/	Tronson video-muzical-literar: detalii semnificante
3. ***Drumul*** (10'00")	2011 Växjö (SE) aprilie 2011	*string ensemble* (orchestră formată, aici, din 15 instrumente cu coarde)	Drumul pe care Gavrilescu trebuie să-l facă pentru a ajunge la finalul poveștii. O serie de încercări și de schimbări care duc la sensul de pace finală.	Un parcurs care ilustrează simbolistica labirintului.
4. ***Biletul, vă rog*** (4'00")	2011 Malmö (SE) aprilie 2011	*Audio-video projection and dance performance*	Muzica și video-ul sunt elemente abstracte. Dansul e o interpretare a sunetului și a proiecțiilor video.	*Ekphrază muzicală involuntară.* Pierre Soulages *via* Fabio Monni.
5. ***Pipăind prin întuneric se aud pași repezi*** (5'00")	2011 Malmö (SE) aprilie 2011 Lugano (CH)/mai 2011	*Audio-video installation*	După ce Gavrilescu a terminat de cântat la pian, e tot întuneric și el poate doar să atingă obiectele, ca să înțeleagă ce e pe covor. Dar obiectele nu se disting. Imaginile reflectă ideile abstracte pe care Gavrilescu le creează în gândurile sale. Muzica este luată de la piesa *...am fire de artist...*	Încăperea în care se află își pierde contururile și consistența, marcând trecerea într-o altă dimensiune temporală. Sunetele și jocul de lumini de pe ecran nu mai au coloratura de sens din compoziția anterioară, racordul cu lumea textului fiind unul dificil, ermetic.

BIBLIOGRAFIE

DELEUZE, Gilles – *De l'affect à l'action: l'image-pulsion*, în *Cinéma 1, L'Image-Mouvement,* Les Éditions de Minuit, 2012

DELEUZE, Gilles – *Cinema 1*, *Imaginea-mişcare* (Traducere de Ştefana şi Ioan-Pop Curşeu. Notă asupra ediţiei de Ioan-Pop Curşeu. Revizie şi postfaţă de Bogdan Ghiu), Cluj-Napoca, Editura Tact, 2012

PLUCHINO, Paola – *La musica visuale di Alessandro Perini e Fabio Monni*, *The Art Ship*, 24 settembre 2012 (http://theartship.it)

*** *Dicţionar de termeni muzicali,* ediţia a III-a, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 2010

METODA MODELĂRII MATEMATICE ÎN MUZICOLOGIE

sau

DRUMUL SPRE O POSIBILĂ MATE-MUZICOLOGIE

Profesor drd. **Amalia Szűcs-Blănaru**

Şcoala Gimnazială *Vaskertes*, Gheorgheni

Conducător ştiinţific, Prof. univ. dr. **Pavel Puşcaş**

Academia de Muzică *Gheorghe Dima*, Cluj-Napoca

Matematician este acela care e capabil să dezvolte analogii.

(Stefan Banach)

Abstract: In analyzing the works composed in the twentieth century – precisely because of the enormous stylistic diversity –an enrichement of the sources is required . The method of mathematical modulation is a relatively recent development in scientific research. The advantage of this method lies in the neutrality to mathematical objects which they operate with. The most ellegant shape of modulation is obtained by using the group's theory. There are a variety of modulation that appeals to various mathematical theories. Three of them stand out, the ones belonging to the composers and theorists of the twentieth century. The three have in common the foundation of the theoretical thinking wich has had a dirrect influence on musical analysis. It refers to famouse composers Milton Babbitt, Iannis Xenakis and Anatol Vieru all emblematic for the period. Moreno Andreatta claims that it is possible to *make the issue of formalization and representation of musical structures within a discussion of systematic musicology*.There were developed other methods, all seeking a better explanation of the phenomenon of music. They followed closely the development of mathematics and sought to adapt music. Whether you have created theories more or less to generate mathematical or musical creations were designed opposites assessment mechanisms in the twentieth century musicians intensified existing connection since antiquity. Mathematicians did not remain indifferent to wealth not only aesthetically but also to rational music. It is enough to call George David Birkhoff with a mathematical aesthetic, Dan Tudor Vuza who created a mathematical theory of modal theory inspired pavements of Anatol Vieru. I like to think that there will come a time when things will settle down to *coagulate* into a new stylistic era and then the math - musicology will be naturally a part of systematic musicology.

Keywords: mathematical modulation, group's theory, Milton Babbitt, Anatol Vieru, Iannis Xenakis, math-musicology.

I. Despre metoda modelării matematice

Raţiunea de a exista a matematicii este demonstraţia. Latura estetică este dată de frumuseţea unei demonstraţii bine construite, iar legătura matematicii cu lumea în care trăim este asigurată de nenumăratele aplicaţii ale unui raţionament matematic, în cercetarea din majoritatea covârşitoare a domeniilor

ştiinţifice şi artistice. Matematicianul George David Birkhoff, cel care a dat prima formulă matematică a plăcerii estetice, afirma că *pentru a vedea bine realitatea obiectelor estetice, nu trebuie să ne ataşăm nici unui punct de vedere special, ci să le considerăm sub toate unghiurile posibile. De aceea nu putem neglija latura matematică.* [...] *pentru că poate nimeni nu e mai capabil decât matematicianul să urmărească o chestiune de formă pură*[174]. [t.n.]

Pentru analiza muzicală există, evident, metoda lui Heinrich Schenker, dar ea se limitează la muzica tonală, de asemenea, Jan Larue a dezvoltat şi el o metodă de analiză stilistică, însă sunt numeroase opus-uri cărora cu greu li se pot aplica aceste metode. Astfel, în analiza lucrărilor compuse în secolul XX – tocmai din cauza enormei diversităţi stilistice – este necesară o îmbogăţire a mijloacelor.

În ce fel se leagă matematica de muzică? În ultimul secol s-a accentuat implicarea metodelor matematice în studiul teoriei muzicale, în analiza muzicologică şi chiar în tehnicile de compoziţie. Metoda modelării matematice este o metodă relativ recentă în cercetarea ştiinţifică. Avantajul acestei metode rezidă în indiferenţa (neutralitatea) matematică faţă de obiectele cu care operează. Un argument important al creării acestei metode este că *varietatea extraordinară a problemelor moderne ale ştiinţei cere din partea cercetătorilor o diversificare corespunzătoare a metodelor de investigaţie*[175].

Un alt aspect relevant este abordarea interdisciplinară a studiului diverselor fenomene ce scapă unei abordări tradiţionale. Trebuie subliniată şi importanţa dezvoltării informaticii, ea fiind cea care asigură aparatul de calcul, vizualizare şi stocare a datelor ce depăşesc capacitatea umană.

În esenţă, modelarea este metoda de a cerceta un obiect sau un fenomen inaccesibil cercetării directe, cu ajutorul unui model. Fie **A** un obiect sau un fenomen empiric, iar **B** un obiect sau fenomen ce suportă o cercetare experimentală. *Procesul prin care, din informaţiile obţinute prin cercetarea lui **B** şi din corespondenţa dintre* **A** *şi* **B** *se obţin anumite informaţii asupra lui* **A**, *constituie un proces de modelare*[176].

În cazul nostru **A** este mulţimea sunetelor muzicale înzestrată cu *operaţii muzicale* (ritmuri, intervale etc.). **B** este o mulţime căreia i se ataşează operaţii matematice. Pentru a deveni model, **B** trebuie să satisfacă următoarele condiţii:

---

[174] George David Birkhoff, *Quelques éléments de mathématique de l'art.*
http://www.mathunion.org/ICM/ICM1928.1/Main/icm1928.1.0315.0334.ocr.pdf
Pour bien voir la réalité des choses esthétiques, il ne faut s'attacher à aucun point de vue spécial, mais les considérer sous tous les angles possible. C'est porquoi il ne faut pas négliger le côté mathématique. [...] *parceque personne peut-être n'est plus capable que le mathématicien de suivre une question de forme pure.*

[175] Solomon Marcus, *Moduri de gândire*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1987, p. 6.

[176] Solomon Marcus, Edmond Nicolau, Sorin Stati, *Introducere în lingvistica matematică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1966, p. 71.

- Condiţia de *adecvare* – analogia cu **A** să fie netrivială şi să vizeze măcar un aspect interesant al lui **A**.

- Condiţia de *eterogenitate* – diferenţa de natură sau grad de complexitate este destul de mare pentru ca ea să asigure existenţa unor metode aplicabile lui **B**, dar nu şi lui **A**. Modelul trebuie să reflecte unele aspecte fundamentale ale obiectului, dar în acelaşi timp să ignore alte laturi ale sale.

- Condiţia de *eficacitate* a modelului – progresul datelor de ieşire în raport cu cele de intrare.

- Condiţia de *relevanţă* a lui **B** faţă de **A** – rezultatelor obţinute în studiul lui **B** le putem atribui o semnificaţie, o interpretare relativă la **A**.

- Condiţia de *independenţă* – **B** poate abandona calitatea de model al lui **A**, pentru a deveni model al altui obiect **C**.

Din perspectiva cercetării ce urmează a fi făcută, modelul trebuie să fie suficient de simplu pentru a i se aplica o demonstraţie deductivă, însă din perspectiva concluziilor el trebuie să fie suficient de complex, pentru a da cât mai multe rezultate fundamentale asupra fenomenului modelat. Un alt aspect sensibil îl constituie desluşirea elementelor *lipsite de capacitatea reflectorie* ale modelului. El este îndeobşte prezent atunci când intuiţia imediată ori anumite prejudecăţi pot deforma imaginea femomenului modelat. Avantajul unui model matematic abstract este subliniat de faptul că abstracţia matematică se detaşează de obiectele din care provine, devine independentă şi poat fi tratată deductiv, obiectul de provenienţă fiind doar unul din rezultatele sale. *Una din marile primejdii care pândesc procesul de modelare este confuzia – frecventă – dintre adecvare şi relevanţă*[177]. Prin adecvare înţelegem analogia dintre obiectele **A** şi **B**, pe când prin relevanţă avem în vedere potenţialul explicativ al rezultatelor. Nu toate mulţimile adecvate unei modelări aduc cu sine o bună relevanţă a rezultatelor.

Cea mai elegantă formă de modelare se obţine cu ajutorul teoriei grupurilor. Iată o definiţie a grupului ca structură algebrică. Fie G o mulţime nevidă şi * o operaţie algebrică pe G. Cuplul (G, *) se numeşte *grup* dacă sunt satisfăcute axiomele:

1. Operaţia * este asociativă;

2. Operaţia * admite element neutru;

3. Orice element din G este simetrizabil faţă de operaţia *.

---

[177] Solomon Marcus, *Moduri de gândire*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1987, p. 30.

Dacă, în plus, este satisfăcută şi axioma de comutativitate, spunem că grupul este comutativ sau *grup abelian.*[178]

În aceste condiţii, modelarea se reduce la un *morfism de grupuri*, morfism ce se defineşte ca o aplicaţie φ: G→G' între două grupuri notate multiplicativ, cu proprietatea φ(x y)=φ(x)φ(y), oricare ar fi elementele x şi y din G.

Din perspectivă muzicologică, mulţimea G poate fi constituită din totalitatea sunetelor muzicale, sau doar din cele doisprezece sunete ale gamei cromatice, iar operaţia este, de cele mai multe ori, intervalul muzical perceput atemporal ca distanţă între sunete. O altă abordare poate lua ca elemente ale mulţimii G, teme, motive, serii, iar ca operaţii tranformările de tip polifonic al acestora.

Modelarea matematică începe în momentul în care realizăm un morfism între grupul G descris mai sus şi un grup algebric G' cu elemente numere naturale, ori clase de resturi *modulo* 12, ba chiar şi matrici şi o operaţie (de obicei multiplicativă), ori între cel de-al doilea şi un grup geometric al cărui elemente sunt figuri geometrice plane şi operaţiile sunt transformările geometrice.

II. Rezultate în cercetarea muzicologică

Dacă modelarea matematică este de dată recentă în tipologia metodelor de cercetare, aplicarea ei în muzicologie este şi mai nouă. Se disting două modalităţi: una care doar matematizează analiza muzicologică, cealaltă formalizează o aplicaţie muzicologică a unei teorii matematice. Iată cum diferenţiază François Nicolas cele două situaţii bazându-se pe metoda categorială a lui Guerino Mazzola. *O teorie matematizată a muzicii este o teorie a muzicii care este formalizată matematic, aşa cum există, de exemplu, teorii matematizate ale economiei, ori ale mersului trenurilor*, etc. *Această formalizare este strategic ordonată finalităţilor modelului reţinut*[179][t.n.]. Respectiv, *o teorie matematică a muzicii este, de asemenea, formalizată dar, de această dată, finalităţile sunt în mare parte pur matematice: plecăm, în acest caz, de la domeniul muzical pentru a examina problemele matematice pe care este susceptibil de a le ridica. Este vorba, din păcate, mai puţin de a pleca de la probleme muzicale (de rezolvat matematic pentru că nu le*

---

[178] Constantin Năstăsescu, Marcel Ţena, Gheorghe Andrei, Ion Otărăşanu, *Probleme de structuri algebrice*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1988, p. 20.
[179] François Nicolas, *Comment évaluer musicalement les théories mathématiques de la musique? L'exemple de la théorie de Mazzola.* http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/Textes/Mazzola.htm, p. 24.
Une théorie mathématisée de la musique est une théorie de la musique qui est mathématiquement formalisée, comme il existe par exemple des théories mathématisées de l'économie, ou de la circulation des trains etc. Cette formalisation est alors stratégiquement ordonnée aux fins du modèle retenu.

putem rezolva muzical) decât de a problematiza matematic practici şi teorii muzicale care pot genera probleme pur matematice[180] [t.n.].

De obicei, această formalizare parcurge un traseu cu dublu sens între lucrarea muzicală asupra căreia cercetătorul (sau compozitorul) emite o teorie intuitivă, intermediară între lucrare şi teoria matematică. Drumul invers pleacă de la o teorie matematică şi trece printr-o interpretare *naivă* a acesteia pentru a genera o creaţie muzicală.

Există o mare varietate de modelări ce apelează la diverse teorii matematice. Dintre ele se detaşează trei ce aparţin unor mari compozitori şi teoreticieni din a doua jumătate a secolului XX. Cei trei au în comun aplecarea asupra algebrei ca fundament al gândirii lor teoretice (în particular conceptul de grup), ce a exercitat o influenţă directă în analiza muzicală. Compozitorii la care facem referire sunt Milton Babbitt, Iannis Xenakis şi Anatol Vieru cu toţii emblematici pentru perioada amintită.

Lui Milton Babbitt îi datorăm o *teorie a mulţimilor* care prin intermediul *teoriei transformaţionale* construite de David Lewin a dus formalizarea algebrică foarte departe de ideile iniţiale. Babbitt porneşte de la ideea că dodecafonismul este un sistem în sens matematic ce poate fi *complet explicitat prin elementele sale, relaţiile dintre ele şi operaţiile asupra elementelor astfel legate*[181] [t.n.] şi construieşte un model bazat pe un grup al permutărilor cu 12 elemente. Astfel, el ne pune la îndemână mijloacele cu ajutorul cărora putem investiga compoziţiile dodecafonice şi seriale. Mai mult, demonstrează izomorfismul dintre serie cu tehnicile contrapunctice binecunoscute şi grupul lui Klein (grup finit, comutativ cu patru elemente) cu operaţie multiplicativă. Notând cu **S** seria originală, cu **I** seria inversată, cu **R** seria recurentă, respectiv cu **RI** recurenţa inversării, Babbitt realizează următorul tabel.

---

[180] François Nicolas, *Comment évaluer musicalement les théories mathématiques de la musique?L'exemple de la théorie de Mazzola,* http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/Textes/Mazzola.htm, p. 24.
Une théorie mathématique de la musique est aussi mathématiquement formalisé mais, cette fois, les fins sont pour bonne part proprement mathématiciennes : on part ici du domaine musical pour examiner les problèmes mathématiques qu'il est susceptible de susciter. Il s'agit désormais moins de partir de problèmes musicaux (à résoudre mathématiquement parce qu'on ne saurait pas les résoudre musicalement) que de problématiser mathématiquement des pratiques et théories musiciennes en sorte de générer des problèmes proprement mathématiques.

[181] Moreno Andreatta, *Méthodes algábriques en musique et musicologie du XX^{e} siècle: aspets théoriques, analytiques et compositionnels,* http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/moreno/TesiMoreno.pdf, p. 32.
Être caractérisée complètement en explicitant les éléments, les relations entre ces élémentset les opérations sur les éléments ainsi reliés.

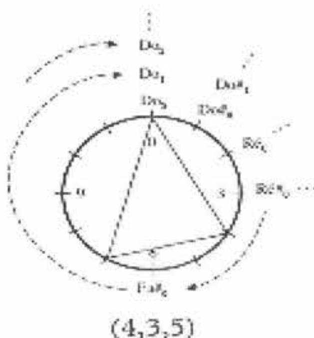
Ex. 1

	S	I	R	RI
S	S	I	R	RI
I	I	S	RI	R
R	R	RI	S	I
RI	RI	R	I	S

Seria originală constituie elementul neutru şi se observă uşor că orice element compus cu el însuşi are ca rezultat elementul neutru, el defineşte astfel *grupul dodecafonic.* Aplică aceasta şi la serii de durate.

Asemenea lui Babbitt, Anatol Vieru a insistat asupra utilizării algebrei atât în teoria muzicii cât şi în analiza muzicală. Vieru sistematizează gândirea modală, punând intervalul în centru teoriei sale. El asimilează un mod cu o mulţime de sunete ordonate ascendent şi îi aplică *operaţii* inspirate din teoria mulţimilor. Toate modurile sale sunt tratate ca mulţimi de clase de resturi. Ele vor fi tratate ca subgrupuri ale grupului ciclic definit pe $\boldsymbol{Z_{12}}$. Teoretizarea sa a dus la crearea de moduri, sugestiv numite *Mioriţa* ori *Bacovia.* Scopul său a fost *conceperea unei gramatici complexe cu un vocabular cât mai simplu, fapt concretizat prin redescoperirea elementarului*[182]. Din această cauză declară că seria dodecafonică dacă este privită ca mod ea este săracă până la a fi sterilă. În acest context nici nu mai produce mirare utilizarea *ciurului* lui Eratostene. Vizualizarea matematică se poate realiza pe un cerc împărţit precum cadranul unui ceas. Astfel, într-o reprezentare circulară, se pot formaliza toate acordurile posibile ca fiind poligoane înscrise în cerc (ex. 2). Fiecărui acord i se asociază în mod unic un şir de numere invariant. De aici, rezultă reprezentarea transpoziţiei prin rotaţia poligonului iniţial.

Ex. 2



[182] Liviu Dănceanu, *Introducere în epistemologia muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2003, p. 148.

Xenakis este cel care duce la limită matematizarea muzicii. Această limită nu au atins-o nici măcar adepţii serialismului, care, chiar şi în forma serialismului integral se bazau pe un *calcul* muzical, elementar din perspectivă matematică. *Musiques formelles* – cea mai importantă scriere teoretică a sa este, în esenţă, un tratat de teoria probabilităţilor, unde găsim enunţate principiile gândirii sale muzicale, dar şi modelele matematice ale unor lucrări precum şi exemple de utilizare a lor în analiza unor creaţii muzicale. Compozitorul apelează la noţiuni precum entropia unui sistem, matrici, lanţuri Markov, defineşte muzici stochastice, muzici stochastice markoviene, muzici simbolice şi muzici stochastice libere realizate cu ajutorul calculatorului.

Două sunt conceptele importante aduse de Xenakis. Primul este cel de masă sonoră, rezultantă a unei mulţimi de sunete ce nu pot fi percepute individual. Autorul ne oferă argumentul: *efectul global de masă este cel ce contează pentru un fenomen macroscopic, şi de fiecare dată când vrem să observăm un fenomen, trebuie mai întâi stabilit raportul scării observator – fenomen*[183] [t.n.]. Şi tot el defineşte noţiunea de masă sonoră: *aceste evenimente sonore globale sunt formate din numeroase sunete izolate, a căror multitudine crează un eveniment sonor nou într-un plan de ansamblu*[184] [t.n.]. De aici derivă noţiunea de textură definită de Xenakis în aceeaşi lucrare. Cel de-al doilea concept este cel de *glissandi* inspirat din arhitectură. Iată cum sunt concepute de compozitor: *Am menţionat sunetele punctuale, granulare, ce sunt în realitate un caz particular al sunetelor cu variaţie continuă. Printre acestea considerăm glissandi-urile. Dintre toate formele pe care le poate lua un sunet glisat, îl alegem pe cel mai simplu, glisarea uniform continuă*[185] [t.n.]. Cum vede el utilizarea lor? Răspunsul îl găsim tot în spusele sale: *Dacă glissandi-urile sunt lungi şi întortocheate în mod corespunzător, obţinem spaţii sonore de evoluţie continuă. Printre aceste posibilităţi, există cele ce furnizează grafic (glissandi-urile fiind desenate sub formă de drepte) suprafeţe regulate*[186] [t.n.]. De aici şi până la următoarea noţiune pe care o introduce este un singur

---

183 Iannis Xenakis, *Musiques Formelles*, Paris, Editions Richard-Masse, 1963, p. 67. http://www.iannis-xenakis.org/MF.htm
C'est l'effet global massique qui compte, et chaque fois que l'on veut observer un phénomène, il faut d'abord établir le rapport des échelles observateur-phénomène.

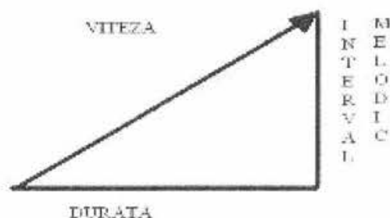
184 Iannis Xenakis, *op. cit.*, p. 19.
Ces évenements sonores globaux sont faits de miliers de sons isolés, dont la multitude crée un évenement sonore nouveau sur un plan d'ensemble.

185 *Ibidem*, p. 27.
Nous venons de parler qui sont en réalité un cas particulier des sons à variation continue. Parmi ceux-ci considérons les glissandi. De toutes les formes possible que peut prendre un son glissé, nous choisissons la plus simple, le glissement uniformément continu.

186 *Ibidem*, p. 20.
Si les glissandi sont longs et dûment enchevêtrés, nous obtenons des espaces sonores d'evolution continue. Parmi ces possibilités, il y a celles qui fournissent graphiquement (les glissandi étant dessinés sous forme de droites) des surfaces réglées.

pas logic. E vorba despre viteză. Aceasta e interpretată vectorial ca ipotenuză a triunghiului dreptunghic cu catetele: *durata*, respectiv *intervalul melodic* parcurs.

Ex. 3



Această reprezentare este satisfăcătoare din perspectivă vizuală, dar are inconvenientul major de a genera (prin calcul incomod de utilizat de către nematematicieni) valori iraţionale. Mai mult, chiar Xenakis afirma într-o discuţie cu Maria Harley că *acest spaţiu bidimensional înălţime-timp nu are realitate fizică*[187] [t.n.]. Anne-Sylvie şi Barthel-Calvet, cei care citează afirmaţia precedentă, numesc viteza *glissandi*-urilor – *viteză metaforică*. Şi tot ei sugerează o altă formulă de calcul centrată pe durata *glissandi*-ului – exprimată în secunde şi raportată la pulsaţia metronomică. Consider incorectă această formulă întrucât presupune cunoaşterea vitezei şi ne oferă ca rezultat timpul fizic al unui *glissandi*. Motivul e simplu. Chiar şi în prezenţa indicaţiei metronomice, care permite calcularea duratelor în secunde pe axa timpului, execuţia reală a muzicianului interpret este variabilă de la un interpret la altul, ba chiar şi pentru acelaşi interpret de la o execuţie la alta.

Propun o formulă mai uşor de utilizat $v = \frac{intervalul\ melodic}{durata}$, unde *intervalul melodic* este cel dintre extremele *glissandi*-ului calculat în semitonuri, iar *durata* este dată de suma timpilor muzicali. Raportarea la timpii muzicali permite urmărirea reală în partitură a evenimentelor analizate chiar şi în timpul interpretării. Convenţional se stabileşte $v = 0$ pentru sunetele ţinute, ori pentru acorduri.

De aici derivă o altă noţiune teoretizată şi utilizată de compozitor în definirea masei sonore. Aceasta este densitatea sonoră notată de autor cu λ[188]. Formula ei $\lambda = \frac{numărul\ de\ evenimente\ sonore}{unitatea\ de\ timp}$ nu mai e interesată de distanţa parcursă de sunete ori de viteza cu care se percep acestea. Ea ne relevă textura masei sonore (a norului de sunete) mai mult sau mai puţin densă. Poate fi aplicată atât

---

[187] Barthel-Calvet, Anne-Sylvie, *La vitesse, mesure de la continuité sonore chez Xenakis*. http://www.iannis-xenakis.org/Articles/Barthel-Calvet.pdf
Cet espace bi-dimensionnel hauteurs-temps n'a pas de réalité physique.
[188] Iannis Xenakis, *Musiques Formelles*, *op. cit.*, p. 37.
http://www.iannis-xenakis.org/MF.htm

pentru succesiuni de sunete (densitate orizontală), cât şi pentru acorduri sau mase compacte (densitate verticală).

Plecând de la teoriile celor trei compozitori amintiţi mai sus, Moreno Andreatta susţine posibilitatea *plasării problemei formalizării şi reprezentării structurilor muzicale în interiorul unei discuţii despre muzicologia sistematică*[189] [t.n.]. E interesant de remarcat că pornind de la principii apropiate, Milton Babbitt, Anatol Vieru şi Iannis Xenakis, chiar utilizînd fundamente matematice comune (teoria mulţimilor, teoria grupurilor), vor evolua spre zone teoretice diferite, dar şi compoziţionale distincte.

III. Concluzii

S-au dezvoltat şi alte metode (probabilistice, statistice, informatice) s-a apelat la teorii de genul teoriei haosului, teoria catastrofelor, atractorii stranii, teoria fractalilor, transformata *Fourier* discretă, toate urmărind o mai bună explicitare a fenomenului creaţiei muzicale. Ele au urmat îndeaproape evoluţia matematicii şi au căutat să se adapteze muzicii. Indiferent dacă s-au creat teorii mai mult sau mai puţin matematice cu scopul de a genera creaţii muzicale ori au fost gândite mecanisme de evaluare a opusurilor, în secolul XX muzicienii au intensificat o legătură existentă încă din Antichitate. Nici matematicienii nu au rămas indiferenţi la bogăţia nu numai estetică, ci şi raţională a muzicii. E suficient să reamintim pe George David Birkhoff cu a sa estetică matematică ori pe Dan Tudor Vuza, cel care a creat o teorie matematică a pavajelor inspirată de teoria modală a lui Anatol Vieru. Se pare că suntem într-o zbatere, din ce în ce mai disperată, de a cuprinde cu înţelegerea tot fără a şti că *orice proces sau fenomen evolutiv real sau imaginar comportă mai devreme sau mai târziu un moment de maximă încrâncenare, de acută tensiune care, acumulată progresiv, tinde să se descarce fie instantaneu, fie treptat, întru eliberarea tuturor convulsiilor ori energiilor zgândărite*[190]. Ne place să credem că va veni un moment când lucrurile se vor linişti pentru a *coagula* într-o nouă epocă stilistică, iar atunci şi mate-muzicologia va fi, natural, parte a muzicologiei sistematice.

---

[189] Moreno Andreatta, *Quelques aspects théoretiques d'une approche algébrique en musique*, http://irem.u-strasbg.fr/php/articles/112_Andreatta.pdf, p. 2.
Il est possible de placer le problème de la formalisation et représentation des structures musicales à l'intérieur d'une discussion sur la musicologie systématique.
[190] Liviu Dănceanu, *Introducere în epistemologia muzicii*, *op. cit.*, p. 105.

BIBLIOGRAFIE

DĂNCEANU, Liviu – *Introducere în epistemologia muzicii*, Bucureşti, Editura Muzicală, 2003

MARCUS, Solomon – *Moduri de gândire*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1987

MARCUS, Solomon, Edmond NICOLAU, Sorin STATI – *Introducere în lingvistica matematică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1966

NĂSTĂSESCU, Constantin, Marcel ŢENA, Gheorghe ANDREI, Ion OTĂRĂŞANU – *Probleme de structuri algebrice*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1988

SMARANDA, Dumitru, Nicolae SOARE – *Transformări geometrice*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1988

WEBOGRAFIE

ANDREATTA, Moreno – *Quelques aspects théoretiques d'une approche algébrique en musique*, http://irem.u-strasbg.fr/php/articles/112_Andreatta.pdf (accesat la 19.11.2013)

ANDREATTA, Moreno – *Méthodes algébriques en musique et musicologie du XX^e siècle: aspets théoriques, analytiques et compositionnels*

http://recherche.ircam.fr/equipes/repmus/moreno/TesiMoreno.pdf (accesat la 29.07.2011)

BARTHEL-Calvet, Anne-Sylvie – *La vitesse, mesure de la continuité sonore chez Xenakis*, http://www.iannis-xenakis.org/Articles/Barthel-Calvet.pdf (accesat la 29.06.2012)

BIRKHOFF, George David – *Quelques éléments de mathématique de l'art*, chttp://www.mathunion.org/ICM/ICM1928.1/Main/icm1928.1.0315.0334.ocr.pdf

(accesat la 18.01.2014)

NICOLAS, François – *Comment évaluer musicalement les théories mathématiques de la musique ? L'exemple de la théorie de Mazzola,* http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/Textes/Mazzola.htm, (accesat la 26.07.2013)

XENAKIS, Iannis – *Musique formelles*, *La revue musicale*, double numero spécial 253 et 254, Paris, Editions RICHARD-MASSE, 1963 http://www.iannis-xenakis.org/

VADEMECUM COREGRAFIC
ÎN DEZVOLTAREA LIMBAJULUI PLASTIC TEATRAL

Profesor drd. **Cristina Todi**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași
Conducător ştiinţific, Prof. univ. dr. **Bogdan Ulmu**
Universitatea de Arte *George Enescu*, Iaşi

Abstract: Throughout this study, I would like to offer some general reference in the attempt of decoding the choreographic patterns within stage performance that eventually transmit the intimate message of the dance: its substance, its essence, its density. As the Romanian cultural paradigm is a modern one, in the new tendencies of valorisation the choreography there are significant manifestations of deviations and agglutinations towards new expressions and stage forms, therefore the syncretism of the arts delineates the postmodernist era. Thus, I believe that the use of this type of research resides utterly in the disclosing the relationship between message/ gesture, that the performer on stage carries out.

Keywords: Choreographic Vademecum, language theatrical, syncretism, message/gesture.

Prin acest studiu, dorim să oferim un reper general în demersul decodificării tiparelor coregrafice de execuție scenică ce transmit mesajul intim al dansului: substanţă, esenţă, densitate. Paradigma culturală românească fiind una modernistă, în noile tendinţe de valorificare a coregrafiei se manifestă pregnant deviaţii şi aglutinări spre noi limbaje și formule scenice, sincretismul artelor redefinind epoca postmodernă.

Astfel, credem că utilitatea acestui tip de cercetare rezidă întocmai prin relevarea raportului mesaj/gest al interpretului actului scenic.

À la seconde

Este utilizat pentru a defini mişcarea în lateral sau în cea de-a doua poziţie. *À la seconde* însă, poate înseama şi un pas, care, executat lateral prepară o mişcare de tipul *grand battement à la seconde*. O altă utilizare a acestui termen este *pirouete à la seconde*[191]. Aceasta este deseori efectuată de către dansatorii de sex masculin, fiind integrată în categoria elementelor de virtuozitate ce vizează aptitudini tehnice deosebite. În tehnica feminină, sinonimul acestui element este *fouettés en tournant*.

Adagio

Adagio (lb. italiană) – termenul expresiv care defineşte modul de execuţie al unui fragment muzical, tempo-ul lent, rar al unei lucrări sau partea unui gen muzical amplu. Această *unitate fundamentală*[192] rezultată din relaţia muzică-timp, s-a interferat cu diferite limbaje şi sintaxe sonore, filosofii şi estetici artistice, păstrându-şi însă de fiecare dată integritatea terminologică fără echivoc.

Întâlnit la începutul unei macrostructuri sonore sau pe parcursul desfăşurării mai multor secţiuni ale acesteia, *Adagio* este un moment încărcat de profunzime, linişte şi intensitate auditivă, indiferent de categoria muzicală (gen, sintaxă, laic sau religios, cult sau folcloric), aparat vocal sau instrumental, estetică sau stil. Deşi termenul a fost preluat de către diferite domenii artistice (şi nu numai) – sensul acestuia exinzându-se, fără a se referi cu predilecţie la arta sonoră, *Adagio* rămâne strâns legat de semantica muzicală fiind permanent utilizat, fie ca element introductiv-tranzitiv[193], fie contrastant în muzica universală cultă[194]. Dacă în muzică, *Adagio* este sinonim tempo-ului lent, în baletul academic, *Adagio* reprezintă climaxul lecţiei sau producţiei scenice. Realizat în sala de studiu din elemente care sporesc expresivitatea şi autocontrolul dansatorului, îl întâlnim în cadrul spectacolelor cu specific coregrafic în componenţa *Grand Pas*-ului (sau a *Pas de deux*-ului, *Grand Pas d'action* etc). *Adagio* sau *Grand adagio* este debutul unui *pas de deux*, precedat deseori de un *entrée*. Deşi termenul muzical ne poate sugera execuţia exclusivistă în tempo-ul *Adagio*, îl regăsim adesea şi în alte valori ale vitezei de execuţie[195].

Allegro

Termen muzical care indică o mişcare rapidă, vioaie, preluat de către vocabularul coregrafic pentru a defini salturile de mică amploare[196].

---

[191] *Pirouete à la seconde* se execută cu piciorul activ plasat în a doua poziţie *à la hauteur*.

[192] Adrian Iorgulescu, *Timpul muzical materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988, p. 24.

[193] *Uvertură, intro, motto, intermezzo, interludiu.*

[194] Secţiune mediană în genurile muzicale simetrice de factură clasico-romantică: sonată, simfonie, concert s.a.

[195] În acest sens putem oferi exemplul *adagio*-ului din celebrul *Pas de deux* al lebedei negre din actul al III-lea al baletului *Lacul Lebedelor*, care este creat în *tempo*-ul *andante*, coregrafia întrunind însă toate caracteristicile specifice ale *Adagio*-ului coregrafic.

[196] *Temps souté, assemblée, pas jété* etc.

Aplomb

Se referă la stabilitatea poziţiei corporale în salt.

Arabesque (*în moda arabă*)

Corpul este sprijinit pe gamba de pământ, în timp ce piciorul activ este extins în direcţia *derrière*. Piciorul din spate poate atinge podeaua într-un *tendu*[197], sau poate fi ridicat la un unghi variabil, între 45°[198] şi 90°[199]. Când unghiul este mai mare de 90°, iar corpul se înclină spre direcţia înainte, în timp ce piciorul activ contrabalansează din spate spre vertical, elementul creat se numeşte *arabesque penchée*. Există de asemenea diferite mişcări ale braţului care definesc numerotaţia arabesque-lui[200].

Arrière (*înapoi*)

Un pas *en arrière* prevede o mutare înapoi în spaţiul scenic sau al sălii de curs. Este o mişcare executată pentru deplasarea către direcţia spate, spre exemplu, *Grand battement en arrière*.

Assemblé (*asamblat*)

Deseori întâlnim termenul *pas assemblé*. Aceasta este o mişcare în care piciorul activ efectuează un *battement glissé/degagé* spre exterior, în timp ce gamba de pământ se desprinde printr-un salt pentru a ajunge la piciorul care a declanşat mişcarea. Ele se întâlnesc în aer la mijlocul deschiderii, aterizarea finalizându-se pe ambele picioare, de obicei în poziţia a cincea. Această săritură este inclusă în seria exerciţiilor de *allegro*, integrându-se în categoria salturilor cu pornire de pe un picior şi aterizare pe ambele gambe.

Attitude (*atitudine*)

Postúra în care dansatorul stă în echilibru pe gamba de sprijin, în timp ce piciorul activ este ridicat cu genunchiul îndoit, formând un unghi de aproximativ 90°. Ridicarea piciorului de lucru poate fi în spate (*derrière*), în faţă (*devant*)[201], sau în partea laterală (*à la seconde*)[202] a corpului. Acest element se poate executa cu piciorul de sprijin *en pointe*, în *demi pointe*, pe toată talpa sau în *demi-plié*.

---

[197] Când piciorul activ se află cu vârful pe sol, postúra poartă denumirea *de arabesque par terre*.

[198] Numit *demi hauteur*.

[199] Numit *à la hauteur*.

[200] În baletul academic sunt recunoscute patru *arabesque*-uri.

[201] Deşi ne putem confrunta cu menţionarea postúrii *attitude devant* sau faţă, denumirea academică a elementului este *tirre-bouchon*.

[202] Acestă atitudine o regăsim îndeosebi în baletele moderne, reprezentaţiile teatrale şi în spectacolele de teatru, dans.

Avant (*înainte*)

Acest termen face referire la orientarea direcţiei. Un exemplu în acest sens, este elementul *grand battement en avant.* Prin asocierea prepoziţiei *în*, putem defini un pas *en avant*, care semnifică o mişcare spre faţă.

Allongé (*alungit*)

Mişcarea expresivă de alungire a braţului[203] sau a piciorului[204].

Balancé (*echilibrat*)

Acest termen poate defini schimbarea *battement*-ului *jeté* din direcţia faţă spre direcţia spate şi invers, parcurs realizat doar *passé par terre* prin poziţia întâi. În uzul curent al vocabularului coregrafic, *balancé*-ului i se adaugă şi cuvântul *pas*, definind astfel elementul *pas balancé*, executat în măsura de 3/4. Dansatorul, developează mişcarea din *demi-plié* la poziţia a cincea astfel: piciorul activ se extinde printr-un *degagé*[205] în timp ce piciorul de sprijin se ridică în *demi-pointes* sau *pointes*, apoi gamba de lucru tombează în *demi-plié* spre direcţia de deschidere, transferând astfel greutatea corporală, în timp ce piciorul de sprijin, devenit acum picior activ, se plasează în unul din aspectele poziţiei *sur le-còu-de-pied.* În următoarea mişcare, se realizează un alt transfer al greutăţii, prin schimbarea piciorului de bază, care va deveni astfel activ, degajând spre una din cele trei direcţii, şi invers, în sensul că piciorul activ se va transforma în picior de bază menţinându-şi echilibrul în *demi pointe* sau *pointes.* Următorul şi ultimul transfer de greutate are loc prin revenirea piciorului activ la sol în *demi-plié*, în timp ce piciorul de bază transformat din nou în activ, se plasează la unul din cele două aspecte ale poziţiei *sur le còu-de-pied*, în funcţie de direcţia execuţiei pasului[206].

Ballabile (*dansant*)

Acest termen defineşte atributul dansabil al unei reprezentări scenice, fiind utilizat şi ca denumire generică a unui moment coregrafic efectuat de către *corpul de balet* sau actorii implicaţi în mişcarea scenică redată [s.n.]. Expresia *Grand ballabile* este folosită de către toţi dansatorii profesionişti, inclusiv de companiile specializate în dansul de caracter sau de către coregrafii spectacolelor teatrale, definind animarea prin dans a acţiunii reprezentată.

---

[203] Mişcarea de alungire a braţului este posibilă doar de la poziţiile pregătitoare, a doua, a treia şi derivaţiile lor.

[204] *Allongé* poate fi executat de gamba activă doar din postúra *attitude* ori *tirre-bouchon.*

[205] De obicei spre a doua poziţie, deşi se poate efectua şi în direcţia faţă sau spate.

[206] În reprezentaţiile teatrale întâlnim deseori *pas balancé*-ul, îndeosebi atunci când interpretul mimează pasul de vals.

Balet

Compoziţie muzicală care ilustrează un spectacol muzical cu dans şi pantomimă[207], în care un coregraf exprimă idei prin intermediul unui grup sau un solo de dans cu acompaniament muzical adecvat, costume, decor şi lumini. În *Enciclopedia* lui Denis Diderot şi Jean Le Rond d'Alembert, publicată în anul 1772, baletul este descris ca o *acţiune exprimată prin intermediul unui dans*[208].

În cele patru secole de existenţă, baletul a fost asociat dansului clasic care şi-a asigurat hegemonia în întrega lume prin ansamblul său de reguli codificate, articulate în discursuri coregrafice.

Balletoman

Fan de balet sau o persoană iubitoare de balet. Cuvântul a fost inventat în Rusia la începutul secolului al XIX-lea de către cei îndrăgostiţi de practicantele artei Terpischorei, teatrele amenajând chiar zone speciale destinate acestora[209].

Ballon (*minge*)

Descrie calitatea saltului, necesară şi în exerciţiile *minion allegro*. Acest termen defineşte nu doar amplitudinea şi înălţimea săriturilor pe care dansatorii trebuie să le execute cu *ballon* (susţinere), ci şi stabilitatea postúrii în aer[210], precum şi modalitatea desprinderii de sol.

Bară

Două bare executate de obicei din lemn, plasate paralel în faţa unui perete pavat de multe ori cu oglinzi, situate aproximativ la înălţimea taliei, fiind utilizate de balerini pentru efectuarea anumitor exerciţii[211], care au drept scop încălzirea aparatului muscular şi evoluţia parcursului profesional al artiştilor. Aceste exerciţii vor dobândi amploare şi expresivitate la centrul sălii de dans. Studiul baletului profesionist începe întotdeauna cu exerciţii de bară[212]. Teatrele şi companiile de balet utilizează bare portabile pe care le pot instala şi în spaţiul scenic.

---

[207] Ciurumelescu Simona, *Mic dicţionar de termeni muzicali,* Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 2009.

[208] În Kraus Richard, *History of Dance*, apud Carmen Stanciu, *Teatru Dans*, U.N.A.T.C. PRESS, Bucureşti, 2006, p. 51.

[209] Stanilavschi Constantin, *Viaţa mea în artă*, Bucureşti, Editura Cartea Rusă, 1951, p. 108.

[210] *Stabilitatea poziţiei corporale în aer este denumită suspensie – chiar dacă este doar o iluzie optică – necesită un avânt prompt, un salt înalt, poza decisivă la momentul oportun (din punct de vedere muzical) şi păstrarea ei cât mai mult timp*, cf. Nicoleta Cristina Damian, *Concepte tehnice în studiul dansului clasic*, vol. II, Cluj Napoca, Editura MediaMusica, 2012, p. 76.

[211] Ordinea exerciţiilor din studiul coregrafic profesionist nu este aleatorie, ea fiind riguros structurată, conform standardelor internaţionale ale tehnicii baletului academic.

[212] Considerăm imperativ necesar să reamintim formularea eronată a majorităţii practicienilor din domeniul coregrafic şi al mişcării scenice, care într-o manieră nejustificată enunţă *exerciţii la bară*. Astfel, se poate crea confuzia cu exerciţiile practicate la bara verticală.

Battement (*bătaie*)

Direcţiile de execuţie ale acestui element clasic sunt: în faţă[213], lateral[214] sau în spate[215], *écarté* faţă şi spate.

- **Battement développé** (*bătaie developată*) este o mişcare în care piciorul se ridică în una dintre direcţiile posibile ale tehnicii baletului academic, prin unul din aspectele poziţiei *sur le còu-de-pied* sau *passé*.

- **Battement fondu** (*bătaie topită*) este un element executat deseori într-un tempo mai lent, în care ambii genunchii se flexează şi se întind concomitent[216]. Acesta poate fi executat şi *dublu*.

- **Battement frappé** (*bătaie agitată*) este o mişcare în care piciorul activ *îmbrăţişează* glezna în cel de-al doilea aspect al poziţiei *sur le còu-de-pied*[217], sau având călcâiul situat sub muşchii gemeni în al trei-lea aspect al poziţiei *sur le còu-de-pied*[218], după care se extinde în una din cele trei direcţii. *Battements frappès* poate fi executat şi *dublu*. *Tempo*-ul de execuţie este *allegro*, în măsura de 2/4.

- **Battement glissé** (*bătaie alunecată*) este un *battement* în care piciorul activ se desprinde 2-3 cm de pe podea[219].

- **Battement relevé lent** (*bătaie ridicată lent*) este o mişcare care implică o considerabilă putere de control şi forţă musculară pentru ridicarea gambei active la o înălţime variabilă. Ambele picioare lucrează în stare extinsă pe întreagul parcurs al execuţiei elementului.

- **Battement tendu** (*bătaie întinsă*) este o mişcare în care piciorul activ lucrează în stare extinsă. Este forma de pregătire pentru multe alte exerciţii, cum ar fi *ronds de jambe* sau diverse turaţii. În jargonul balerinilor, este denumit şi *Tatăl baletului*, fiind considerat elementul determinat în evoluţia profesională.

- **Battement jeté**[220] (*bătaie aruncată*) este un *battement* în care piciorul activ se desprinde de sol în stare extinsă, de la 2 cm până la un unghi de 45°, în funcţie de stilul şcolii de balet. În şcoala rusă, deschiderea este de 45°, stilul şcolii Ceccheti lucrează *battement jeté* la 33°,

---

[213] *En avant* sau *à la quatrieme devant*.

[214] *À la secondé*.

[215] *En arrière* sau *à la quatrieme derrière*.

[216] Piciorul activ se plasează la una din posturile *sur le còu-de-pied*, în funcţie de direcţia deschiderii ce urmează a fi realizată.

[217] Pentru direcţia faţă şi lateral.

[218] Pentru deschiderea piciorului din direcţia spate spre lateral.

[219] Literalmente înseamnă bătaie alunecat. Vezi *battement tendu jeté*.

[220] Bătaie întinsă aruncată.

element asemănător *battement*-ului *dégagé,* iar în şcoala franceză se execută cu o desprindere de 2-5 cm de la sol, asemenea unui *battement glissé.*

- **Grand battement jeté** (*mare bătaie aruncată*) este un puternic *battement* de acţiune, în care piciorul activ *se aruncă* la înălţimea maximă, menţinându-se într-o stare extinsă pe tot parcursul execuţiei.

- **Grand battement jeté développé** (*mare bătaie aruncată prin developare*) respectă principiile de execuţie ale *battement développé,* fiind modificată doar viteza tempo-ului muzical. *Grand battement jeté dévéloppé* determină munca independentă a segmentelor gambei, conferind supleţe celor trei articulaţii ale sale.

- **Grand battement jeté pointé** (*mare bătaie aruncată şi punctată*) se realizează pornind din poziţia a cincea, gamba activă declanşează *grand battement*-ul *jeté,* fără a ridica şoldul[221].

Piciorul activ revine în poziţia *battement*-ului *tendu* prin *pointé,* urcând din nou gamba în *grand battement jetè.* Cu mâna stângă ne susţinem de bară, în timp ce braţul drept se află în general la poziţia a II-a[222]. Atenţie! Dacă întinderea coapsei nu este realizată, bazinul nu va putea fi mobilizat, iar dacă muşchii fesieri nu vor fi susţinuţi, mişcarea va fi vizibil deteriorată. Acest exerciţiu poate fi executat în oricare din direcţiile posibile. *Grand battement jeté pointé* se asociază supleţii şoldului şi muşchilor posteriori ai coapsei, forţa musculară fiind necesară pentru ridicarea gambei libere fără ajutorul unui prealabil *dégajé.*

- **Grand battement jeté fondu** (*mare bătaie aruncată prin topire*) este iniţiată din poziţia a V-a, piciorul din faţă degajează spre înălţimea maximă; simultan cu revenirea spre sol, gamba stângă (piciorul de bază) execută o pliere (flexare), concomitent cu replierea gambei drepte (piciorul activ), care se plasează în al doilea sau al treilea aspect al poziţiei *sur le còu-de-pied,* extinzându-se apoi sincronic spre una dintre direcţiile propuse. Cu braţul stâng susţinut pe bară[223] controlăm plasamentul corporal, în timp ce braţul drept rămâne în poziţia a II-a sau însoţeşte mişcările gambei drepte cu un *ports de bras* variabil. Acest exerciţiu poate fi executat în oricare direcţie. Se poate efectua cu *relevé* la *demi-pointes* pe gamba de pământ în momentul extensiei spre exterior a gambei active. *Grand battement fondu* concretizează efortul simultan al şoldurilor, genunchilor şi coapsei, fortifică posteriorul, pregăteşte *developpé*-ul, conferă plasamentul optim gambei libere, dezvoltă coordonarea şi fluiditatea mişcărilor.

---

[221] Vezi *grand battement jeté.*

[222] Elementul va fi integrat şi în exerciţiile efectuate la centrul sălii, doar după însuşirea corectă a execuţiei.

[223] După însuşirea corectă a elementului, acesta poate fi executat la centrul sălii.

- **Grand battement jeté soutenu** (*mare bătaie aruncată susţinut*). Din poziţia a V-a, gamba activă declanşează mişcarea vertical spre una dintre direcţii, simultan cu plierea piciorului de bază. Prioritar normelor academice ale tehnicii dansului clasic, este menţinerea ambelor gambe *en dehors* şi controlul absolut la revenirea în poziţia *battement*-ului *tendù*. Pentru execuţia acestei mişcări la *demi-pointes* (sau *pointes*), trebuie acordată o atenţie deosebită sincronizării gambelor la reaşezarea lor pe sol. *Grand battement soutenuù*, asemenea *petit battement*-ului *soutenùu*, dezvoltă muşchii aductori ai gambei, permite de asemenea exersarea echilibrului şi îmbunătăţeşte ţinuta corporală.

- **Grand battement jeté en cloche** (*bătaie întinsă aruncată pendulată*) este un *grand battement jeté* în care piciorul activ parcurge din direcţia înainte spre spate şi invers, prin prima poziţie. Acest exerciţiu se execută fără pauze între *battement*-uri. Corpul poate însoţi mişcarea piciorului activ printr-un balans lejer în partea opusă mişcării. Atenţie a nu se torsiona bazinul şi la menţinerea şoldurilor *en face*; gamba de sprijin rămâne fermă pe tot parcursul exerciţiului. *Grand battement en cloche* conferă supleţe articulaţiei şoldului şi gleznei, favorizând alungirea tendoanelor, alungire necesară la ridicarea gambei.

- **Grand battement jeté raccourcis** (*mare bătaie aruncată repliată*). Iniţiat precum *grand battement*-ul *jeté* simplu, însă, în locul coborârii gambei în stare extinsă, se execută o repliere spre exterior prin parcurgerea *passé*-ului urmat de întinderea gambei la poziţia a V-a, prin alunecare de-a lungul piciorului de sprijin. În studiul de bară a elementului, braţul liber rămâne în general plasat la poziţia a II-a. Prin înlănţuirea sa, articulaţiile gambei se aclimatizează travaliului independent, stabilizând echilibrul şi sincronizarea mişcărilor corporale. Acest exerciţiu poate fi executat în direcţia faţă sau spate, respectiv alternativ. *Grand battement jeté raccourcis* este antagonic *grand battement*-ului *dévéloppé*.

- **Petit battement** (*bătaie mică*) este un *battement* de acţiune în care piciorul de lucru operează doar din articulaţia genunchiului prin imobilizarea părţii superioare şi a coapsei, utilizând cele trei aspecte ale poziţiei *sur le còu-de-pied*.

Batterie

O întreagă familie care însumează tehnica săriturilor mari şi mici, în care picioarele creează un *flapping* sau o *bătaie* în aer, formulând astfel schimbul poziţiei a cincea prin încrucişarea rapidă, în faţă şi în spate a membrelor.

Brisé (*spart*)

Acesta este un salt înrudit cu *assamblé*-ul, cu punctul de plecare din poziţia a cincea *eppaulement croisé*. Piciorul din spate degajează spre direcţia înainte printr-un *assamblé*, iar gamba care a închis poziţia a cincea în faţă, ajunge printr-un salt la piciorul care a iniţiat mişcarea, executând o dublă baterie finalizată prin aterizarea pe ambele picioare în poziţia debutului

elementului. Execuţia sa şi spre direcţia spate o plasează în categoria săriturilor de deplasare în spaţiul scenic. Pentru prepararea execuţiei tehnice corecte a pasului, recomandăm studiul *petits battements*-ului, care dezvoltă viteza de reacţie, stabilitatea segmentelor articulaţiilor şi precizia execuţiei.

Bras Croisé (*a trece la arme*) reprezintă orientarea în spaţiul scenic a corpului spre punctul numărul doi, cu braţul stâng plasat la prima sau a treia poziţie, iar cel drept spre *a la seconde*[224]. Şcoala Cecchetti denumeşte această poziţie *en avant*.

Cambré

În tehnica dansului academic, înclinarea trunchiului activată de supleţea coloanei vertebrale şi de mobilitatea articulaţiilor coxo-femurale, poartă denumirea generică de *cambre*[225]. Ele pot fi însoţite sau nu de *port de bras-uri*[226], ori asociate diverselor mişcări specifice personajului interpretat.

- **Cambré în faţă**. Parcursul aplecării în flexiune trebuie stabilizat prin susţinerea musculară a coloanei vertebrale şi a genunchilor aflaţi în stare extinsă[227]. Pentru oferirea suportului expresional şi a libertatăţii corporale pe care interpretul o transmite, trebuie evitată arcuirea spatelui la nivelul taliei, viciu destabilizator care atrage după sine o întreagă serie de mişcări parazitare. Amplitudinea flexiunii depinde în mare parte de supleţea muşchilor posteriori ai coapselor, precum şi de susţinerea coloanei lombare din suportul abdominal. Redresarea arcuirii este, de asemenea, importantă şi, de la începutul mişcării, travaliul muscular trebuie să acţioneze corect asupra coloanei, care se stabilizeată într-o manieră elegantă, favorizând evoluţia coordonatelor reflexo-armonice.

- **Cambré în spate**. Spre deosebire de flexiunea precedentă, arcuirea în extensie debutează în extremitatea liberă din arealul superior al trunchiului, printr-o mişcare progresivă de rulare, care angajează toate vertebrele[228]. O atenţie deosebită trebuie să acordăm capului, care nu trebuie să balanseze spre spate. Pentru evitarea tasării vertebrelor, recomandăm contractarea fesierilor şi a muşchilor dorso-lombari, care vor avea rolul de *perne* pentru vertebrele lombare,

---

[224] Braţele deschise la prima, respectiv a doua postúră, formează poziţia a şasea, în timp ce plasamentul lor la a treia, respectiv a doua poză, alcătuiesc poziţia a cincea.

[225] *Cambré* – înclinările trunchiului pot fi executate în direcţia înainte, lateral sau spre spate, conform punctelor cardinale.

[226] *Port de bras* – denumirea generică pentru mişcări ale braţelor.

[227] Pentru menţinerea spatelui drept şi a genunchilor întinşi, este absolut necesară întinderea musculaturii posterioare, în mod special a ischio-jambierilor.

[228] Jacqueline Challet-Haas, *Manuel pratique*, Paris, Editura @mphora, 1997, p. 62.

presate una de cealaltă în timpul arcuirii[229]. Revenirea la plasamentul inițial se realizează prin activarea musculaturii abdominale și mișcarea de coordonare a capului care nu va preceda redresarea corporală printr-o arcuire dizarmonică a gâtului.

- **Cambré lateral**. În aplecarea spre lateral, denumită frecvent *cambré à la séconde*, mișcarea este dezvoltată din extremitatea liberă a trunchiului, pentru curbura progresivă, antrenând compresia unei părți, în beneficiul întinderii celeilalte[230]. La curbura laterală pură se adaugă, în general, o ușoară mișcare de torsiune. Amplitudinea mișcării este accentuată printr-o bună respirație, care dilată coastele din partea extinsă. Redresarea acestei înclinări se sprijină pe mușchii abdominali, ajutați de pătratul *șalelor* și de segmentul îndreptat – aceiași mușchi din partea opusă, care au participat la înclinarea laterală. Pentru fluidizarea mișcării, bazinul se mobilizează, stabilizând astfel echilibrul și axul corporal.

Chaînés (*înlănțuire de turații*)

Aceasta este o abreviere pentru *chaînés déboulés,* care reprezintă o serie de turații rapide executate pe o linie dreaptă sau cerc, ce se transformă alternativ cu progresie[231]. În baletele clasice sunt efectuate la *pointes* sau *demi-pointes,* însă în reprezentațiile teatrale[232], sau în dansul de caracter pot fi utilizați escarpenii sau pantofii specifici intenționalității scenei vizate.

Chassé (*urmărit sau vânat*)

Se execută printr-o alunecare cu ambele picioare îndoite, apoi printr-un salt în aer, picioarele se întâlnesc la poziția a cincea, aterizând ulterior pe ambele gambe în postúra inițială. Fiind un pas de deplasare, aceasta se poate executa în oricare direcție scenică, utilizând un tempo variabil[233].

Coda

În muzică, *coda* este un pasaj care subliniază într-o manieră eclatantă caracterul concluziv al partiturii. Într-un spectacol coregrafic, *coda* în esență are aceeași funcție, fiind terminalul exploziv al unei suite dansante. În baletul clasic o regăsim în construcția *Grand pas*-ului sau *Grand pas* de *action*[234], într-un *pas de deux*[235], ori efectuată de un ansamblu, fiind denumită *Coda Générale. Coda*

---

[229] *Idem.*

[230] *Ibidem*, p. 63.

[231] Acestea sunt, de asemenea, cunoscute ca *chaînés tournes.*

[232] Elementul adaptat reprezentanților artelor teatrale poate sugera spectatorului starea confuză, anxietate, mahmureală, alienare, visare etc.

[233] Acest element îl regăsim deseori în reprezentațiile teatrale, practicat îndeosebi cu deplasare spre lateral, simbolizând bucurie, joc, copilărie etc.

[234] În *Pas d'action* sau *Grand Pas*, coda este denumită *Grand coda.*

[235] Menționăm în acest sens celebra codă din baletul *Lacul lebedelor* când în actul al treilea, interpreta lebedei negre execută 32 *fouettés en tournant.* O altă coda celebră, este în baletul *Le Corsaire*, din finalul *Pas de deux-ului*, precum și în toate marile spectacole clasice care sunt incluse în teatrele de tradiție din întreaga lume.

poate servi de asemenea şi pentru finalul unui spectacol teatral, situaţie în care aceasta este intitulată *Grand Coda Générale*[236]

Corp de balet

Ansamblul de balet sau totalitatea membrilor unei companii de dans, care nu execută repertoriul solistic, susţinând doar momentele coregrafice de ansamblu. Companiile specializate în dansul contemporan, creează interferenţe între membrii corpului de balet, care interpretează deseori mici partituri solistice, în timp ce protagoniştii rolurilor principale pot fi la rândul lor angrenaţi în dansurile de ansamblu, delimitările nemaifiind atât de stricte.

Croisée (*în cruce*)

Aceasta este una din direcţiile *épaulement*, în care dansatorul se plasează într-un unghi obtuz faţă de public. *Croisé* poate fi realizat în cea de-a treia, a patra sau a cincea poziţie de picioare. Interpretul care este plasat în poza *croisé,* are corpul orientat spre punctul numărul doi, cu piciorul stâng în faţă, formând una dintre poziţiile mai sus menţionate. În cazul în care corpul este orientat spre punctul numărul opt, piciorul drept închide în faţă una dintre poziţii. În *croisé* plasamentul dansatorului trebuie să fie adaptat, astfel, încât publicul să-i poată privi umerii şi şoldurile.

Cyclorama

Totalitatea liniilor trasate pe podeaua sau pe fundalul unei scene cu scopul orientării plasamentului interpreţilor. De cele mai multe ori, *cyclorama* este folosită în baletele clasice, unde există norme simetrice impuse ansamblului, însă o regăsim şi în baletele abstracte, care îşi fundamentează geometric simbolistica spectaculară sau în spectacolele teatrale, pentru a oferi repere scenice asupra spaţiului de joc al interpreţilor.

Dans

Rădăcina sanscrită a cuvântului este *tan* – a (se) întinde. Din greaca veche *tenein* şi din latina *teneo*, derivă termenii moderni de tensiune (încordare), întindere, indicând specificitatea aspectului fizic, tehnic al dansului. Termenul englez şi cel francez derivă din germanicul *danson* – a trage, a târî, sau a întinde. Pornind de la această rădăcină, termenul devine în limba suedeză *dans,* în daneză *dands,* în spaniolă şi italiană *danza*, iar în germana modernă şi în rusă *tanz* şi *tant.* Definind mişcarea elegantă şi regulată, într-o armonie a atitudinilor şi postúri corporale, dansul este *arta compunerii cu graţie, precizie şi uşurinţă, a unor paşi şi mişcări urmând măsura muzicală, aşa cum*

---

[236] În spectacolele teatrale întâlnim *coda* la finalul reprezentaţiei legată de momentul aplauzelor.

[236] Jean Georges Noverre, *Scrisori despre dans şi balete*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967, p. 67.

muzica însăşi este arta combinării şi modulării sunetelor cu scopul de a crea plăcere urechii[237], scria J. G. Noverre în 1760.

Danse d'ecole

Termenul se referă la stilul pur academic al dansului clasic. Acesta s-a formulat în spiritul ordinii, măsurii şi a clarităţii principiilor susţinute de Boileau în *Arta poetică*, prin sistemul tehnic elaborat de către Pierre Beauchamps în anul 1661, anul fondării Academiei Regale de Dans, când Ludovic al XIV-lea îl însărcinează pe maestrul său, cu stabilirea regulilor coregrafice. Acesta elaborează principiul *en dehors*-ului cu cele cele cinci poziţii de bază ale picioarelor. Gaetano Vestris contribuie prin îndepărtarea măştii şi utilizarea pantomimei concomitent cu dezvoltarea tehnică a sistemului iniţiat de către Beauchamp. Cărţile lui Carlo Blasis *Tratat elementar, teoretic şi practic de arta dansului* (1820) şi *Codul Terpsichorei* (1828) devin primele lucrări teoretice care vizează procesul instructiv al perioadei, oferind dansului clasic un adevărat manual prin referinţele de strictă specialitate pe care le conţinea. Terminologia franceză a dansului clasic s-a păstrat până în zilele noastre, cunoscând o acreditare internaţională.

Dégagé (*degaja*)

Cunoscut sub denumirea *Pas dégagé*, reprezintă mişcarea de deschidere a piciorului spre una dintre direcţiile permise ale dansului clasic.

Demi (*Jumătate* sau *mic*)

Acest termen este aplicat pentru *plié*, *rond*, turaţie şi *pointe*, sau în alte mişcări ori poziţii, pentru a indica o versiune mai mică sau redusă a elementului expus.

- **Demi Detourné**. O jumătate de *tours en dedans* sau *en dehors*.
- **Demi-caracter**. Stil specific de dans al interpreţilor ce preiau roluri de compoziţie din repertoriul baletelor clasice. Această specificitate se referă la faptul că tehnica folosită de aceşti dansatori nu este strict clasică, academică, ea incluzând o gamă mai largă de modalităţi expresive.
- **Demi-plié**. Jumătate de flexie.
- **Demi-pointe** (*jumătate de vârf, perniţă*)

Derrière (*spate*)

Se referă la direcţie. De exemplu, un *battement tendu derrière* este un *battement tendu* executat spre direcţia spate.

Dessous (*sub*, *dedesubt*)

Acest termen este utilizat îndeosebi atunci când piciorul activ închide poziţia în direcţia spate, sau în tehnica execuţiei *assamblé*-ului, *pas de bourrée*-ului sau *glissade*-ului.

---

[237] Jean Georges Noverre, *Scrisori despre dans şi balete*, *op. cit.*, p. 67.

Dessus (*peste, deasupra*)

Este utilizat îndeosebi atunci când piciorul activ închide poziţia în direcţia faţă sau din direcţia spate, fiind adus în faţă prin diverse tehnici, cum ar fi *assamblé, pas-de-bourrée* sau *glissade.*

Devant (*faţă*)

Utilizat îndeosebi pentru indicarea direcţiei de execuţie a unui element. De exemplu, *tendu devant* însemnă execuţia *tendu*-ului pe direcţia faţă. Îl putem întâlni însă şi la indicarea pozei *atitude, devant* însemnând execuţia unui *atitude* în faţă, postúră ce poartă denumirea de *tirbuchon.*

Développé

Abrevierea comună pentru *battement développé.* Vezi *battement.*

Double (*dublu*)

Efectuarea a două mişcări cum ar fi, *double battement fondu, double rond de jambe en l'aer* etc.

Dinamism

După John Martin (critic american de balet), dinamismul este unul dintre cele patru principii de bază ale dansului modern, celelalte fiind: substanţialitatea, metekinezia şi forma.

Ecarté

Poză de dans clasic, care poate fi realizată în două formule: faţă şi spate, definitoriu fiind pasamentul corporal al interpretului şi postúra capului.

Échappé (*scăpat*)

Săritură din poziţia a V-a, în poziţia a II-a sau a IV-a şi din poziţia a II-a sau a IV-a în poziţia a V-a. Această mişcare este iniţiată dintr-un *demi-plié* pregătitor, urmat de extinderea picioarelor în momentul săriturii şi menţinerea postúrii în aer, apoi deschiderea lor doar în momentul aterizării în una dintre poziţiile mai sus menţionate, ajungând pe sol în *demi-plié.* Următorul moment al săriturii este menţinerea în aer a poziţiei a II-a sau a IV-a şi revenirea doar la momentul ajungerii pe sol în plasamentul iniţial. Există două tipuri de *échappés: échappé soté* şi *échappé sur le pointes* sau *demi-pointes.* În *échappé sauté* mişcarea se execută aşa cum a fost explicată mai sus. În *échappé sur le pointes* sau la *demi-pointes*, după *plié*-ul pregătitor, picioarele se întind din forţa lor musculară în *pointes* sau *demi-pointes*, formând poziţia a IV-a sau a II-a, apoi revenire prin *demi-plié* la plasamentul iniţial[238].

---

[238] Această revenire la poziţia iniţială nu este obligatorie, momentul interpretat fiind variabil în funcţie de coregrafia realizată şi de inspiraţia, talentul ori cunoştinţele maestrului coregraf.

Effacée (*şters, mascat, a pune în umbră*)

În una din direcţiile *épaulement,* dansatorul, îşi plasează corpul pe diagonală, formând un unghi obtuz faţă de audienţă. Şcoala franceză numeşte *ouvert* acest plasament corporal. *Effacé* este folosit, de asemenea, pentru a determina direcţia deschiderii picioarelor. Această poză poate fi executată *devant* sau *derrière,* a *terre* sau *en l'air.* În cazul în care piciorul din faţă este dreptul, interpretul se plasează spre punctul numărul doi al sălii sau al scenei, iar în condiţiile în care piciorul stâng se află închis sau deschis într-un *battement* de faţă, corpul se plasează spre punctul numărul opt. Această poziţie este opusul pozei *croisée.*

Elevé

Un *relevé* fără *plié,* astfel încât interpretul îşi înalţă călcâiul de bază direct în *demi pointe* sau în *pointes.* Această ridicare se realizează de pe gamba situată cu toată talpa pe sol. Vezi *Relevé.*

En (*în*)

Termen utilizat pentru descrierea postúrii în care se află interpretul: *en plié, en rélevé, en pointes* etc.

En croix (*în formă de cruce*)

Acest termen este utilizat de regulă în sistemul de predare a studiilor şi a mişcărilor repetitive din actul teatral, menţionându-se prin acesta sensul de execuţie a elementelor implicate în construcţia frazei coregrafice. Interpretarea în direcţia faţă, apoi lateral şi spate[239] sau invers[240], configurează semnul de căpătâi al creştinismului, simbolistică întâlnită deseori în elementele coregrafice. Important de menţionat este denumirea de cruce completă, atunci când mişcarea se finalizează în direcţia laterală, indiferent de sensul debutului şi cruce incompletă, atunci când mişcarea se finalizează în direcţia opusă celei iniţiale.

En dedans (*în interior*)

Multiplele conotaţii ale acestui termen sunt determinate, înainte de toate, de ideea coregrafică exprimată. Acesta poate indica o mişcare circulară iniţiată din direcţia spate sau lateral, către faţă[241]; poate determina sensul de rotaţie al unei turaţii *par terre* sau *en l'air*[242]; precizează traseul circular al gambei care susţine execuţia unui *rond de jambe el l'air*; semnalează plasamentul

---

[239] *En croix en dehors.*

[240] *En croix en dedans.*

[241] De exemplu, într-un *ronds de jambe en dedans* iniţiat din prima poziţie, piciorul activ desfăşoară primul *tendù* pe direcţia spate, apoi parcurge prin *passé par terre* formele *tendù*-ului lateral şi faţă, finalizând elementul în prima poziţie.

[242] O piruetă *en dedans* este considerată o rotaţie spre interiorul piciorului de sprijin.

incorect al boltei plantare, ori din contră poate fi utilizat în crearea unei anumite tipologii şi personaje din arealul grotescului. Antonimul său este *en dehors.*

En dehors (*spre exterior*)

Tehnica dansului clasic este fundamentată pe binecunoscutul principiu *în afară*, adică deschiderea picioarelor la 180° prin rotaţia externă a coapsei la nivelul şoldului. Constă, mai precis, într-o răsucire externă a capului femural în jurul axei mecanice a membrului inferior, în interiorul cavităţii cavernoase a osului iliac[243]. Însuşirea poziţiei este importantă, aceasta favorizând developarea fluentă a unor elemente executate de gambe, asigurând totodată echilibrul optim piciorului de sprijin. Un alt avantaj îl prezintă în timpul deplasărilor laterale, când vârfurile picioarele nu *se şterg* în cursul trecerilor accelerate.

Supleţea articulară şi musculară variabilă de la o persoană la alta, nu va permite tuturor interpreţilor deschiderea gambelor conform normelor baletului academic, însă valorează mai mult pentru orice artist să accepte această normalitate şi să execute paşii de dans *mai puţin deschis*, decât să rătăcească sub înşelătorul pretext că atinge un scop iluzoriu. Pentru că *în afară*, executat printr-o *forţare*, este antinatural, prejudiciabil corpului şi dansului; deformând pe unul şi deviindu-l pe celălalt, înlătură o parte a armoniei mişcărilor şi riscă să provoace mai devreme sau mai târziu grave dezordini articulare. În plus, ameliorarea tehnicii sale se va dovedi dificilă, chiar dacă ea nu rămâne stagnantă. Această stare de fapt este în mod particular sensibilă la dansatorii amorfi, care, sub pretextul imitării marilor balerini, pierd stabilitatea echilibrului corporal şi psihic, pe care le poate aduce dansul bine învăţat şi corect însuşit.

În afară bine conceput şi utilizat după posibilităţile fiecărui interpret nu reprezintă doar baza unei estetici particulare a dansului, al cărui singur merit, foarte superficial, ar reveni dansului clasic. El este inseparabil funcţiei pe care dansul trebuie să o asigure: să armonizeze corpul şi să dezvolte armonia formelor sale, totul doar pentru plăcerea ochilor şi a sufletului, prin lejeritatea şi eleganţa mişcărilor, servind astfel posibilităţilor conformaţiei naturale umane[244]. Antonimul său cu toate conotaţiile terminologice este *en dedans*.

En l'air (*în aer*)

Se referă în general la plasarea gambei active în aer[245] şi la execuţia diferitelor forme de turaţii în care este integrat saltul[246].

---

[243] Jacqueline Challet-Haas, *op.cit.*, p. 34.

[244] Celia Sparger, *Anatomy and ballet,* London, A.& C. Black, 1949, Jacqueline Challet-Haas, *op. cit.,* Agripina Vaganova, *op. cit.*

[245] Vezi *rond de jambe.*

[246] Vezi *tours en l'air* cu toate formele sale.

Entrechat (*Intervenire* sau *împletitură*)

Un salt cu baterie în care dansatorul traversează cu picioarele în faţa şi în spatele lor reciproc. De obicei săritura iniţiează de la cea de-a cincea poziţie, aterizând în punctul de plecare. *Entrechats* sunt numărate de la trei până la zece, în funcţie de trecerile reprezentative, calculându-se fiecare schimb postúral.[247] În tehnica academică a dansului clasic, am întâlnit deseori categorii distincte de separare a *entrechats*-urilor, şi anume, de numerotare a desprinderii gambelor şi cele după modul aterizării pe două picioare: *deux, quatre, six, huit* şi *dix* – şi impar numerotate sau cele în care se aterizează pe un picior – *trois, cinq, sept* şi *neuf*. De exemplu, într-un *entrechat quatre*, începând de la a cincea poziţie cu piciorul drept întins în faţă, dansatorul va sări spre vertical deschizând o dată picioarele; a doua mişcare este *bătaia* efectuată de-a lungul musculaturii interne superioare; a treia acţiune este redeschiderea piciorului, iar a patra şi ultima este închiderea poziţiei din care a fost iniţiată execuţia elementului. Precum se poate constata, numărul deschiderii este patru, identic cu denumirea săriturii care a fost menţionată. Acelaşi sistem este valabil pentru toate bateriile din tehnica săriturilor.

Entrée

În tehnica dansului clasic, termenul *Entrée* are două sensuri:

1. *Entrée* poate face referire la momentul introducerii unei suite dansante sau a unui *Grand Pas*[248], fiind denumit de terminologia muzicală *Intrada*. De regulă, *Entrée*-ul precede un *Grand adagio*[249].

2. *Entrée* poate, de asemenea, să reprezinte un moment care precede un dans de caracter[250].

Épaulement

Rotaţie a umerilor, şoldurilor şi capului într-o poză sau a unei postúri scenice. Acest termen este precedat de numirea plasamentului deziderat[251].

---

[247] Într-un *entrechat quatre*, fiecare picior execută două mişcări distincte.

[248] *Grand Pas*-ul îl regăsim şi sub denumirea *Grand Pas d'action* ori *Pas de deux*.

[249] Un faimos *Entrée* este deschiderea celebrului *Grand Pas Classique* din baletul *Paquita*, în care balerina solistă alături de corpul de balet execută un vals. Un alt celebru *Entrée* îl regăsim în *Pas de deux*-ului lebedei negre din actul III al baletului *Lacul lebedelor* de Piotr Ilici Ceaikovski.

[250] Un *Entrée* consacrat din primul act al baletului *Frumoasa din pădurea adormită* de Piotr Ilici Ceaikovski, în coregrafia lui Marius Petipa, este interpretat în stilistica dansului de caracter de către Prinţesa Aurora, cu prilejul festivităţilor oferite de ziua ei la palat. Un alt *Entrée* are loc în primul act al baletului *Bayadera* creat de Marius Petipa, pe muzica scrisă de Ludwig Minkus, când dansatoarea Nikiya descinde ca o sărbătoare a focului pe o cadenţă interpretată la harpă.

[251] *Épaulement croisée*, *épaulement effacée* etc.

Failli

În cursul developării elementului, dansatorul creează iluzia zborului. Finalizarea sa are loc în partea opusă direcţiei avute în timpul execuţiei, prin răsucirea uşoară a corpului spre interior, în timp ce picioarele rămân în stare extinsă orientate spre direcţia spate. Se poate executa în *pointes*, *demi-pointes* sau prin salt.

Fermé (*Închis*)

Se referă la închiderea poziţiei braţelor sau a picioarelor, precum şi la revenirea acestora la plasamentul iniţial.

Floor-work (*Exerciţii la sol*)

În dansul modern, *floor-work* este un termen general, desemnând exerciţiile executate pe sol în deschiderea fiecărei ore de clasă, a unei repetiţii sau a unui spectacol, precum şi naraţiunea coregrafică expusă de pe podea în parcursul actului scenic. Rolul acestora este încălzirea aparatului muscular, a dezvoltării mobilităţii şi plasticităţii corporale, a nuanţării şi evidenţierii anumitor stări sau intenţii ale personajului interpretat.

Fondù (*topit*)

Abreviere pentru *battement fondu*. Vezi grupa *battement*.

Fouetté (*biciuit*)

Modificarea direcţiei corporale prin răsucirea gambei active din articulaţia coxofemurală, este numită generic *fouetté*[252]. Atunci când termenul este alăturat noţiunii *en tournant*[253], indică rotaţia *en dehors* cu schimbarea gambei active.

Glissade (*alunecat*)

Element cameleonic, acesta preia caracterul scenic al momentului expus sau a exerciţiului în care este inclus, metamorfozându-se în funcţie de *tempo*-ul şi ideea redată. Acesta este un pas de deplasare iniţiat din poziţia a cincea cu ambele picioare în *demi-plié*. Gamba activă degajează din poziţie, apoi piciorul de sprijin execută un mic salt, închizând poziţia iniţială în faţa sau în spatele gambei care a degajat. Astfel, greutetea corpului se schimbă, realizându-se totodată o deplasare spre

---

[252] *Fouetté rond de jambe en tournant* numite de balerini *fouetté en tournant*. Pentru fiecare întoarcere, se execută un *plié* cu piciorul de lucru, în timp ce gamba activă se prelungeşte *en l'aer* (*à la hauteur*), apoi se răsuceşte (biciuit) în jurul piciorului de bază care se ridică la *pointes* sau în *demi-pointe*. În stilul metodei Vaganova, gamba activă se prelungeşte *à la seconde*. *Fouetté*-urile *en tournant* sunt considerate elemente de maximă virtuozitate în tehnica feminină a dansului clasic şi de caracter. Celebre sunt cele *32 fouetté*-uri realizate în *coda* din *Pas de deux*-ul lebedei negre din baletul *Lacul lebedelor*.

[253] Vezi *passé*.

direcţia deschiderii piciorului. *Glissade,* aşa cum se poate deduce din explicarea elementului, se poate executa *en avant, en arrière, à la seconde, dessou* şi *dessus.*

Grand plié (*flexie mare*)

O *plié*-re completă realizată prin îndoirea genunchilor într-o mişcare fluentă, fără staţionare. Vezi *plié.*

Grand jeté

Un salt orizontal propulsat de un picior cu aterizare pe celălalt. Gamba care iniţiează mişcarea, se aruncă într-un *grand battement*, concomitent cu desprinderea piciorului de bază de pe podea într-un salt şi întinderea acestuia *en l'air* spre direcţia spate. Dacă piciorul se deschide prin *devellopée*, acest element poartă denumirea de *Saut de chat* sau *Grand Pas de Chat*. Aceasta se poate executa *en avant* (în faţă), *à la seconde* (în lateral), *en arrière* (în spate) şi *en tournant* (cu întoarcere).

Grand Pas şi Grand Pas d'action (*pas mare şi pas mare de acţiune*)

Un *Grand Pas* este o suită de dansuri individuale compus din *Entreé, Grand adage*, ocazional, un dans pentru ansamblul de balet (adesea denumit *Ballabile*) sau mici variaţiuni pentru demi-solisti şi variaţii mari pentru interpreţii principali, finalizându-se cu momentul de virtuozitate numit *coda*. În contextul unui balet de acţiune, *Grand pas* este considerat vârful de lance al tehnicii coregrafice, care nu contribuie la firul narator al spectacolului, fiind deseori interpretat independent ca piesă de recital sau prezentat la diverse concursuri de balet.

Înlănţuiri

În jargonul dansului clasic, înlănţuirile reprezintă o suită de paşi de dans. Această suită poate fi comparată cu o frază în măsura în care succesiunea de paşi trebuie să vizeze un scop determinat şi să aibă o construcţie logică: învăţarea unui pas, asocierea a două sau mai multe elemente sau chiar repetarea aceleiaşi mişcări.

Această frază, acest moment, însă trebuie să fie construit minuţios. Nu este vorba doar despre juxtapunerea paşilor în orice mod, ci despre asocierea lor, precum verbul unei fraze rostite sau scrise aşezat între subiectul şi complementul care îl susţin.

Pasul de dans care urmează a fi învăţat este pregătit de un alt pas (pasul pregătitor) care este adesea subliniat de un pas care are forma unei concluzii. Astfel, rotirile, salturile (acţiunile principale) vor fi valorizate de paşi pregătitori, de legătură sau de încheiere.

Există cu siguranţă asociaţii-tip, paşi atât de sudaţi unii de alţii încât avem tendinţa să uităm că este vorba despre doi paşi separaţi precum: *glissade-assemble, pas de bourrée, grand jeté en tournant, pass-cabriole*, iar aceştia sunt doar câţiva dintre ei. Însă, întreaga artă a înlănţuirilor rezidă din coordonarea şi în asocierea acestor tipuri de paşi ale căror valori unice se completează între ele,

se dezvoltă şi răspund nevoilor momentului în funcţie de tehnica folosită, de natura şi de desfăşurarea acţiunii.

Jeté (*aruncat, azvârlit*)

Termen asociat *battement*-ului (vezi grupa *battement*), precum şi denumirea unui salt de pe un picior pe celălalt (vezi grand jeté).

Ouvert, ouverte (*deschideţi, deschise*)

Acest termen indică anumite poziţii ale corpului sau membrelor; de exemplu, cea de-a doua şi a patra poziţii, sunt poziţiile *ouvertes*. În şcoală franceză acesta exprimă direcţia corpului similară cu plasamentul *éffacé*.

Pas de basque

În acest pas, există în egală măsură un pas şi un salt; declanşat printr-un *glissé* sau printr-un salt (*sauté*). Aceasta este un pas de deplasare spre direcţia faţă sau spate. Intepretul plasat în poziţia a cincea *epaullement croisé*, realizează un *plié* concomitent cu deschiderea unui *tendù* pe direcţia faţă. Piciorul activ execută un *demi rond de jambe* spre lateral menţinând gamba de sprijin în *plié*, realizându-se ulterior transferul greutăţii corporale pe gamba activă printr-un *glissé*. Piciorul de bază devenit acum activ, închide poziţia întâi, deschizându-se spre direcţia faţă, în colţul opus mişcării de pornire, apoi execută un *chassée* spre faţă, schimbând din nou greutatea corporală şi finalizând în poza *epaullement croisé* opusă punctului iniţial[254]. Această mişcare poate fi executată şi spre direcţia spate. Este un pas preluat din dansurile populare basce şi adaptat actului scenic de către Pierre Beauchamps.

Pas de chat (*pas de pisică*)

Acesta este un salt în diagonală realizat prin două *passé*-uri. Elementul debutează şi se finalizează într-un *demi-plié*. În punctul maxim al săriturii, picioarele parcurg *passé*-ul, menţinând atitudinea deschisă a genunchilor care, alcătuiesc în aer forma unui diamant, aterizând ulterior aproape concomitent pe sol. Este un pas cu deplasare în spaţiul scenic spre direcţia faţă sau spate. Momentul coregrafic al lebedelor mici din baletul *Lacul lebedelor* implică şaisprezece *pas de chat*-uri, care sunt efectuate de cele patru interprete care dansează cu mâinile intercalate.

---

[254] Dacă elementul debutează de la punctul numărul opt al scenei, finalizarea acestuia va avea loc spre puncul doi şi invers, atunci când pasul este iniţiat din punctul numărul doi, acesta se va termina spre punctul opt al sălii.

Pas de chat, grand

Un salt similar *grand*-ului *jeté* cu menţiunea faptului că piciorul din faţă se extinde printr-un *developpé* în timpul săriturii. Vezi *grand pas jeté*.

Pas de cheval (*pas de cal*)

Dansatorul execută un *coupé*, apoi un mic *developpé* spre direcţia de execuţie, revenind prin *tendù* în poziţia iniţială.

Pas de deux, trois etc. (*pas în doi*, *trei* etc.)

Se pare că *pas de deux*-ul, s-a născut din dorinţa de a-i permite dansatoarei să-şi menţină stabilitatea corporală pe o *poites* cât mai mult timp şi, în acelaşi timp să poată executa mişcări complexe, imposibil de realizat fără susţinere. Conceptul parteneriatului scenic nefiind încă definit, sexul susţinătorului era lipsit de importanţă. În sprijinul ideii formulate, o amintim pe Therese Elssler (1808-1876), dansatoare mediocră, care a atins celebritatea ajutându-se de partenera şi sora sa, Fanny Elssler (1810-1884). Urmările acestei concepţii le regăsim în baletul *Faust* coregrafiat de d'Albert Aveline. *Pas de deux*-ul capătă contururi clare probabil în Rusia, odată cu montările coregrafice ale lui Marius Petipa (1818-1910), când începe să se constituie cuplul. El stabilizează formula *pas de deux*-ului clasic, fragmentându-l în adagio, adăugând apoi variaţiunile masculine şi cele feminine şi, culminând prin *coda* plină de elemente virtuoase. Când sunt mai mulţi solişti incluşi, însăşi titlul suferă modificări în acord cu numărul interpreţilor, după cum urmează: *Pas de trois*[255], *Pas de quatre*[256] etc.

Pas de poisson (*pas de peşte*)

Asemenea *temps de Poisson*, acesta este un tip de *soubresaut*, fiind un salt fără schimbarea picioarelor. Din poziţia a cincea, interpretul execută un *demi-plié*, declanşând salturi arlechin spre avant, cu având picioarele îndreptate în direcţia spate, astfel încât întregul corp se curbează sugerând imaginea unui peşte în apă.

Passé (*trecut*)

În baletul academic passé poate defini o poziţie a piciorului aflat în stare de semi flexie situat într-o atitudine deschisă pe gamba de sprijin, în faţa sau în spatele acesteia, în acord cu

---

[255] Reamintim astfel binecunoscutele *pas de trois*-uri din actul trei al baletului *Lacul Lebedelor*, sau cel din actul întâi al baletului *Spărgătorul de nuci* de P.I. Ceaikovski.

[256] Conceput ca un divertisment de balet, *Pas de quatre* compus de Cesare Pugni, a fost coregrafiat de Julles Perrot în anul 1985, la sugestia lui Benjamin Lumley, directorul Teatrului Majestys din Londra. Acesta, şi-a dorit să reunească trinitatea reprezentativă a baletului romantic (Carlotta Grisi, Fanny Elssler şi Marie Taglioni) pentru iubitorii genului, însă la premiera din 12 iulie 1885, protagoniste au fost Lucile Grahn, Carlotta Grisi, Fanny Cerrito şi Marie Taglioni. Spectacolul a fost reluat în anul 1941 de către Anton Dolin, coregrafie preluată de toate teatrele care susţin reprezentaţii ale baletului clasic.

normele tehnicii dansului clasic[257]. *Passé*-ul defineşte însă şi o mişcare de trecere a piciorului activ din direcţia faţă către spate sau invers[258], precum şi modificarea pozelor *arabesque* şi atitudine cu postúra *tire-bouchon*.

Petit saut

Salt mic, în care picioarele nu îşi schimbă poziţia în aer; de asemenea, este numit *temps levé souté* conform metodologiei şcolii Vaganova.

Piqué (*înţepat*)

Este o mişcare care descrie transferul greutăţii corporale de pe un picior plasat în *demi-plié*, pe celălalt picior care se înalţă în *pointes* sau *demi-pointe*, cu genunchiul întins[259]. *Pas piqué entournant* defineşte întoarcerea printr-o rotaţie *en dehors* cu piciorul activ plasat pe gamba de sprijin la cel de-al treilea aspect al poziţiei *sur le còu-de-pied*.

Pirouette

Element de virtuozitate compus din următoarele mişcări: *demi-plié* executat pe ambele picioare, sau după caz doar pe gamba de sprijin, succedat de ridicarea la *demi-pointe* sau *pointes*[260] concomitent cu înălţarea piciorului activ de pe sol în diverse atitudini[261]. O *pirouette* se poate executa *en dehors*[262] şi *en dedans*[263], în turaţii simple, multiple sau înlănţuite[264]. Deşi în baletul academic *pirouette*-le sunt efectuate cu şoldurile şi picioarele rotite spre exterior într-o atitudine caracteristică normelor dansului academic, în alte genuri de dans, cum ar fi în muzica de jazz sau dansul modern, acestea pot fi variabile. Dezvoltarea tehnicii turaţiilor, implică mişcarea de rotaţie a capului, acţiune ce serveşte la îmbunătăţirea axului prin reperarea unui singur punct al sălii. În rotaţiile cu deplasare scenică[265], acesta susţine controlul direcţiei, precum şi finalizarea acestora într-o orientare prestabilită.

---

[257] Vezi *retiré*.

[258] Vezi *passé par terre*.

[259] De exemplu, *piqué arabesque*.

[260] Caracteristică a dansului feminin.

[261] Piciorul activ poate fi ridicat în timpul turaţiilor în poza *arabesque* – oricare din numărul dorit, *attitude, tire-bouchon*, lateral sau în oricare dintre aspectele postúrii *sur le còu-de-pied*.

[262] În timpul *pirouette*-ei *en dehors*, rotaţia se execută spre exteriorul gambei de sprijin.

[263] rotaţia *pirouette*-ei *en dedans* se execută spre interiorul piciorului de sprijin.

[264] Ultima diagonală a variaţiunei *Quiteriei* din actul I a baletului *Don Quijotte*. http://www.youtube.com/watch?v=HRwaBZ5lsXE, min. 38.

[265] *Tours chaînés, piques* sau orice altă turaţie care poate fi executată pe axul diagonalei sau circular.

Plié (*flexie*)

Plié-urile pregătesc săriturile şi turaţiile[266]. Indiferent de formula în care se realizează, cu sprijin pe ambele picioare, ori efectuat pe o singură gambă, mecanismul său rămâne acelaşi. În *plié*-uri, îndoirile genunchiului şi ale gleznei sunt pasive, provocate şi antrenate de flexiunea activă a şoldului şi de greutatea corporală. Doar muşchii extensori, în elongaţie, frânează coborârea, desfăşurând astfel o putere uşor inferioară sau egală la rezistenţa oferită de greutatea corpului. Extensiunea care este concretizarea *demi-plié*-ului, va mobiliza, îndeosebi, la prepararea saltului, toată forţa extensorilor, propulsând în acest mod centrul de gravitate spre înălţime într-o extensie hiperactivă. Familia *plié*-ului este constituită din *grand-plié*, şi anume, flexarea genunchilor la mare adâncime, astfel încât călcâiele nu mai pot fi menţinute pe sol[267] şi *demi-plié*[268], situaţie în care călcâiele rămân stabile pe axul scenic. În execuţia ambelor elemente genunchii sunt deschişi pe linia şoldurilor.

Port de bras (*a purta braţele*)

Mişcarea de schimbare a postúrii braţelor dintr-o poziţie în alta prin înlănţuire, poartă denumirea de *port de bras,* având menirea să însoţească mişcarea paşilor de dans, să redea imagini sugestive şi expresive. Acestea permit dansatorului:

- să acţioneze asupra articulaţiei umerilor şi a plasamentului omoplaţilor;
- să obţină simţul expresiv al mişcărilor;
- să confere viaţă ansamblului trunchiului.

Aceste mişcări conferă nu doar braţelor, ci şi întregului ansamblu corporal: armonie, expresivitate, delicateţe şi încărcare dramatică.

Posé

Termen utilizat de şcoala Cecchetti pentru plasamentul gambei active într-o postúră coregrafică deschisă spre public[269]. Acest element se poate realiza în oricare direcţie. *Posé*-ul îl regăsim deseori în spectacolele *commediei dell'arte*, executat pe *effacée.*

Poziţiile braţelor

Tehnica baletului academic recunoaşte şase postúri ale braţelor. Plasamentul acestora însă a creat şi continuă să creeze controverse, dezbaterile pe acest subiect fiind generat de idealul distanţei

---

[266] În cadrul turaţiilor, pot fi menţionate *pirouete en dehors* şi *en dedans*, precum şi *grand tours*-urile din *attitude, à la seconde* sau *tirbouchon.*

[267] Caracteristic pentru prima, a treia, a patra şi a cincea poziţie.

[268] Jumătate de flexie.

[269] Exemplu, într-un *fondu*, interpretul revine cu piciorul de bază în *demi-plié*, în timp ce piciorul activ coboară pe sol într-un *battement tendu*, ori menţine piciorul la aceeaşi înălţime sau execută un *coupé*, astfel încât, la reluarea pasului, gamba activă execută un *petit developpé.*

dintre cele două braţe şi de plasamentul coatelor. Şcoala rusă promovează susţinerea coatelor şi rotunjirea acestora spre forma ovaidală[270], tehnica italiană le deschide până spre întinderea lor, plasându-le spre linia şoldurilor, însă nu în spatele acestora şi nici mai sus de linia umerilor, iar în şcoala franceză coatele sunt *căzute*, amintind de perioada romantică[271].

Poziţiile picioarelor

Există cinci poziţii de bază ale picioarelor stabilite de maestrul de dans Pierre Beauchamp la sfârşitul secolului al XVII-lea. Alte două poziţii au fost introduse de Serge Lifar în timpul carierei sale ca maestru de balet la Opera de balet din Paris[272] (1929-1945; 1947-1958).

Relevé (*ridicat*)

Prin completarea *in demi pointes* ori *pointes*, defineşte mişcarea de ridicare a călcâielor de pe sol într-o poziţie de echilibru pe unul sau ambele picioare, însă poate fi asociat şi *battement*-ului prin completarea formulei *lent*[273], indicând ridicarea prin susţinere musculară a gambei active la o înălţime variabilă, în funcţie de exerciţiul dominant.

Retiré

Ridicarea piciorului activ pe linia piciorului de bază (frontal, lateral sau în spate) – vezi *passé*. Această poziţie este comună turaţiilor *en dehors* şi *en dedans*. În şcoală franceză este numit *raccourçi*.

Rond de jambe (*cerc de picior*)

• *rond de jambe à terre*: vârful piciorului activ descrie litera **D** pe sol. Executat din direcţia faţă către spate, este numit *rond de jambe en dehors*, realizat din direcţia spate către faţă, defineşte *rond de jambe*-ul *en dedans*.

• *rond de jambe en l'air*: piciorul activ execută un cerc în aer la o înălţime variabilă[274].

• *rond de jambe attitude*: piciorul activ finalizează *rond*-ul în una dintre pozele *attitude* sau *tirre-bouchon*.

• *grand rond de jambe en l'air jeté*: piciorul activ declanşează mişcarea din poziţia *petit tire-bouchon*[275] sau *petit attitude*[276], executând în aer un cerc ascendent, respectând principiile de execuţie ale *grand battement jeté*.

---

[270] Degetele apropiate ale braţelor, sunt posibile doar la poziţia I, a III-a şi pregătitoare. Se pare însă că multe şcoli valoroase din întreaga lume au început să renunţe la distanţa considerată a fi *ideală* de 2-3 cm, în ideea prelungirii acestor postúri, pentru sporirea expresivităţii mişcărilor.

[271] Agripina Vaganova, *Le basi della danza classica*, Roma, Editore Gremese, 2007, p. 26 [t.n.].

[272] Utilizarea lor se limitează de cele mai multe ori doar la coregrafiile lui Lifar.

[273] *Relevé lent.*

[274] În timpul execuţiei *rond de jambe*-ului *en l'air*, piciorul activ poate fi înălţat la 45°, 90° sau 120°.

[275] *Grand rond de jambe en l'air jeté en dehors* este declanşant din poziţia *petit tire-bouchon.*

Saut (*salt*)

Soute (masc.) sau *sautée* (fem.). Este folosit pentru a menţiona particularitatea unui pas, de exemplu, *échappé soute* indică un *échappé* efectuat prin săritură[277].

Saut de chat (*saltul pisicii*)

Este o săritură asemănătoare *pas de chat*-ului, în care aterizarea se realizează pe un singur picior[278], având gamba activă în primul aspect al poziţiei *sur le còu-de-pied.*

Soubresaut

Termen preluat de şcoala rusă de la metodele aplicate de Ceccheti. El indică un salt cu plecare de pe ambele picioare şi aterizare în poziţia iniţială.

Soutenu en tournant

Aidoma turaţiilor chaînés, un soutenu se poate transforma într-o succesiune rapidă de turaţii. După execuţia unui battement soutenu, dansatorul închide poziţia a V-a printr-o ridicare la *pointes* sau *demi-pointe*[279], în oricare din direcţiile posibile, răsucindu-se 360° în jurul axului.

Sous-sus, Sus-sous

În mod tipic, este executat din poziţia a cincea şi înseamnă ridicarea unui dansator în *pointes* sau *demi-pointes* fără *demi-plié*, cu sau fără deplasare. *Sous-sus* este un termen uzitat de şcoala Cecchetti, în timp ce *sus-sous* îl întâlnim în şcoala rusă.

Sur le còu-de-pied (*pe glezna piciorului*)

Aceasta este o postúră a gambei active plasate pe glezna piciorului de sprijin, în oricare dintre cele trei aspecte[280] ale normelor academice.

Temps levé (*timp ridicat*)

Element preluat din stilistica şcolii Cecchetti, reprezintă un salt iniţiat din poziţia a cincea, în timpul căruia piciorul activ se ridică la unul din aspectele poziţiei *sur le còu-de-pied.* Acest element îl putem întâlni în şcoala rusă şi franceză sub denumirea de *sissonne simple.*

---

[276] Din poziţia *petit attitude* se poate iniţia execuţia *grand rond de jambe*-ului *en l'air jeté en dedans.*

[277] Aceste particularizări sunt necesare îndeosebi pentru practicienii dansului *en pointes*, care în pregătirea unui moment coregrafic, vor şti ce tip de mişcare urmează să execute (prin săritură, alunecare etc.).

[278] Revenirea din salt se realizează întotdeauna pe gamba care a iniţiat plecarea în săritură, indifereant de direcţia deplasării.

[279] O atenţie deosebită trebuie acordată închiderii poziţiei a cincea, care se poate realiza doar prin plasarea gambei active în dreptul vârfului piciorului transformat prin transferul greutăţii corporale, în bază.

[280] În primul aspect al poziţiei *sur le còu-de pied*, degetul mic al piciorului activ atinge gamba de sprijin, iar călcâiul se răsuceşte *en dehors* spre direcţia înainte; în cel de-al doilea aspect, laba piciorului îmbrăţişează glezna, iar la al treilea, călcâiul gambei active se plasează pe glezna de sprijin.

Temps levé sauté (*timp ridicat sărit*)

Elementul preluat din tehnica şcolii ruseşti de coregrafie, reprezintă saltul realizat fără schimbarea postúrii corporale. Interpretul îşi menţine stabilitatea plasamentului de la iniţiere, până la finalizarea acestuia, care poate fi realizat în prima, a doua, a treia, a patra sau a cincea poziţie sau pe o singură gambă.

Tours en l'air (*Întoarcere în aer*)

Este denumirea generică a salturilor prin care se realizează rotaţii în aer. Poate fi executat cu punctul de plecare de pe ambele picioare cu aterizare pe un genunchi[281], pe ambele gambe sau pe un picior[282]. Un singur *tours* este complet doar după o rotaţie de 360°, iar cel dublu are 720°. Istoria dansului menţionează faptul că Vaslav Nijinsky a fost primul dansator care a efectuat triplu *tours en l'air*. Deşi este un element de virtuozitate reprezentativ pentru tehnica masculină, îl putem întâlni şi în variaţiunile interpretate de femei[283].

Tombé (*Căzut*).

Este un element prin care se realizează transferul greutăţii corporale de pe piciorul de bază[284] pe gamba activă[285] (substituindu-şi astfel rolurile). Deseori, această mişcare este folosită înaintea paşilor de deplasare[286] şi a turaţiilor *par terre*. Acest pas poate fi executat în orice direcţie.

---

[281] Finalizarea *tours*-urilor *en l'air* pe un genunchi, o regăsim deseori la sfârşitul unei variaţiuni masculine.

[282] La aterizarea pe un picior, gamba activă poate foma diverse postúri coregrafice: *atittude*, *arabeque en l'air* sau *par terre*.

[283] În acest sens putem oferi exemplul *grand pas de deux*-ului din baletul *Diana şi Acteon*, unde coregrafia semnată de Agripina Vaganova include execuţia unui *tours en l'air* de către interpretă. http://www.youtube.com/watch?v=Khr5gfV97x0

[284] În această situaţie, piciorul de bază poate fi plasat cu talpa pe sol, ridicat la *demi-pointe* ori în pointes.

[285] Gamba activă devenită bază, execută după efectuarea *tombé*-ului un *demi-plié* profund.

[286] În acest sens putem oferi exemplul *pas de bourrée*-ului cu toate formele sale.

BIBLIOGRAFIE

ARTAUD, Antonin – *Teatrul şi dublul său* (Traducere de Voichiţa Sasu), Bucureşti, Editura Echinox, 1997

AU Susan – *Ballet and Modern Dance*, Londra, Editura Thames and Hudson Ltd., 1995

BENTOIU Pascal – *Imagine şi sens,* Bucureşti, Editura Muzicală, 1973

BENTOIU Pascal – *Gândirea muzicală,* Bucureşti, Editura Muzicală,1975

BLASIS Carlo – *The code of Terpsichore,The Art of dancing*, London, Edward Bull, Holles Street, 1830

BOBES, Maria del Carmen – *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Editorial Taurus, 1987

BROOK Peter – *Spaţiul gol* (Traducere de Marian Popescu), Bucureşti, Editura UNITEXT, 1997

CHALLET-HAAS Jacqueline – *Manuel pratique*, Paris, Editura @mphora, 1997

CIURUMELESCU Simona – *Mic dicţionar de termeni muzicali*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 2009

COHAN Robert – *La danse, l'atelier de la danse*, Paris, Editura Robert Lafont, S.A., 1986

COLOZZI Claudine – *Danseuse*, Paris, Editura Plon, 2009

COPELAND Roger – *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*, London and New York, Routledge, 2004

CRISTEA, Mircea – *Teatrul experimental contemporan*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1996

DAMIAN Nicoleta Cristina – *Concepte tehnice în studiul dansului clasic*, Vol. II, Cluj Napoca, Editura Media Musica, 2012

DIDEROT Denis – *Paradoja del commediante*, Colección Biblioteca de Obras Maestras del Pensamiento, Editorial Losada, 2006

FISCHER-LICHTE, Erika – *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 1999

FREEDMAN Russell – *Martha Graham: A Dancer's Life*, New York, Clarion Books, 1998

GINOT Isabelle, Marcelle MICHEL – *Dansul în secolul XX* (Traducere de Vivia Săndulescu), Bucureşti, Editura Art, 2011

HAULICĂ, Ion – *Fiziologie umană*, Bucureşti, Editura Medicală, 1989

IANEGIC Raluca – *Void and plenitude fundamental concepts in modern choreographic performance* (Traducere de Gabriela Moroiu), Bucureşti, The Romanian Cultural Institute Publishing House, 2004

IORGULESCU Adrian – *Timpul muzical materie şi metaforă*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1988

IORGULESCU, Mircea – *Firescul ca excepție*, București, Editura Cartea Românească, 1979
KOSTROVITSKAYA Vera – *Basic Principles of Classical Balet*, Progress Publisher, 1978
LEVINSON Jerrold – *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, 2003
MACKINTOSH, Iain – *La Arquitectura, el Actor y el Público*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 2000
MINDEN GAYNOR Eliza – *The Ballet Companion*, New York, Editura Fireside, 1997
NOVERRE Jean Georges – *Scrisori despre dans și balete* (Traducere de Ion Ianegic), București, Editura Muzicală, 1967
PAPILIAN, Victor – *Anatomia omului*, vol. I, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1982
PETIT Roland – *J'ai dansé sur le flots*, Paris, Bernard Grasset, 1993
STANCIU Carmen – *Teatru Dans*, București, UNATC PRESS, 2006
STANISLAVSCHI Constantin – *Viața mea în artă*, București, Editura Cartea Rusă, 1951
STRASBERG Lee – *Un sueño de pasión: desarrollo del método*, Barcelona, Editorial Icaria, 1990
ȘEVȚOVA Maria – *Robert Wilson* (Traducere de Oltița Cîntec), București, Editura Cheiron, 2010
VAGANOVA Agripina – *Le basi della danza classica*, Roma, Editore Gremese, 2007
WOLLHEIM Richard, *Art and its objects*, 2nd edition, Cambridge University Press, 1980
*** *Caiet de balet* numărul 5, editat de Opera Română din Iași, 1981
*** *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Edited by Stanley Sadie, 2nd edition, London, Macmillan Publishers Limited, 2001
*** *Dicționarul explicativ al limbii române,* București, Editura Academiei Române, 1984

WEBOGRAFIE

http://arteescenicas.wordpress.com/tag/bibliografia-teoria-teatral/
http://www.britannica.com/EBchecked/topic/36724/Antonin-Artaud
http://www.uniservice.it/images/stories/product_uploaded_file/ren_4b5573ca68358_Artaud%20Preview.pdf
http://www.youtube.com/watch?v=Khr5gfV97x0
http://www.elpis.ro/dansuri-grecesti.php
http://www.youtube.com/watch?v=IabLsElJFHc
http://ro.wikipedia.org/wiki/Art%C4%83
http://dexonline.ro/definitie/mimesis
http://www.britannica.com/EBchecked/topic/149029/czardas
http://www.kennedy-center.org/explorer/artists/?entity_id=3735&source_type=A

VASILE SPĂTĂRELU

MAESTRU AL MUZICII CORALE ROMÂNEȘTI

Profesor **Simona-Elena Țărnă**

Școala Gimnazială *Gheorghe Ciobanu*, Andrieșeni, Iași

Abstract: In this study, I aimed to address certain aspects of the language parameters of contemporary choral creation, in terms of volume called *26 mixed choirs* comprising the most representative works performed by composer Vasile Spătărelu of Iasi. A multi-faced personality in the national artistic cultural space, Vasile Spătărelu was part of the pleiad of composers who have contributed to the enrichment of the Romanian musical heritage. He was an exceptional teacher and a great promoter of music. His choral works have enjoyed great success both at home and abroad, with the mark that represents him: a unique colour of music, lyricism and nostalgia. His music makes up naturally, with a high science of handling the intonations, rhythmic formulas, of harmonic and polyphonic chaining. In his creative work, he managed to keep a constant balance and a remarkable artistic level among the new trends of our century. They are works where it is predominant a melody with a modal shade, sometimes structured in monodies, heterophonies with free rhythm and rubato deployments, with alternating measure, transparent sounds and a subtle colour palette. *Successor of Achim Stoia, George Pascu generation, the composer and Professor **Vasile Spătărelu** is the leader of Iasi of the creators fund of Moldova, his work covering all musical forms and genres.*

Keywords: 26 mixed choirs, multi-faced personality, exceptional teacher, great promoter of music, a melody with a modal shade.



n studiul de față, mi-am propus să abordez anumite aspecte tehnice de scriitură din creația corală a compozitorului **Vasile Spătărelu**. Lansat în anul 2008, la Editura Timpul, volumul *26 de coruri mixte* îl omagiază pe ilustrul compozitor și ne readuce în atenție o parte din creația artistică de o valoare excepțională, opere simbolice și evocatoare.

Personalitate polivalentă în spațiul cultural artistic național, Vasile Spătărelu a contribuit la îmbogățirea patrimoniului muzical românesc, remarcându-se aproape în toate genurile muzicale, cu multă originalitate și măiestrie. A fost un profesor excepțional și un mare animator al muzicii.

Lucrările sale corale, de o rară sensibilitate și profunzime s-au bucurat de un succes deosebit atât în țară, cât și în străinătate. Tehnica scriiturii, claritatea melodiei, bogăția armoniei și a polifoniei construită prin cantabilitatea deosebită a vocilor, conduse cu măiestrie în registre și culori

diverse, dau muzicii sale unicitatea care o face inconfundabilă. Versurile deosebite create de poeţii noştri români sunt edificatoare pentru corespondenţele muzical-poetice la care compozitorul a descoperit sensul rostirii muzicale. Cea mai bună dovadă a calităţii muzicii lui sale constă în faptul că pătrunde şi rămâne în suflet, oferind mai presus de aspectele tehnice de scriitură, substanţa simbolului muzical, Vasile Spătărelu fiind considerat *unul dintre marii poeţi ai armoniei*[287]. În activitatea sa creatoare, a reuşit să păstreze un *echilibru constant şi de remarcabil nivel artistic între tendinţele noi ale secolului nostru şi tradiţia muzicii româneşti şi universale*[288], evidenţiindu-se prin lucrările ce poartă amprenta unui artist autentic.

Compozitorul a lăsat umanităţii valoroase creaţii corale, precum *Peisaj* – madrigal pentru cor mixt, pe versuri de Zaharia Stancu, *Ofrandă* – cor mixt, pe versuri de Otilia Cazimir, *Trei madrigale dramatice* pentru cor mixt, *Chiot* – cor mixt, pe versuri de Mariana Dumitrescu. În abordarea tuturor genurilor a dat dovadă de *originalitate, imaginaţie, rigoare în elaborare şi lirism cu mesaj direct către sufletul ascultătorului, folosind, în acest sens mijloace de expresie, concretizate într-un stil propriu inconfundabil*[289].

Lucrările maestrului se înscriu în categoria lirico-contemplativă şi surprind stări de vis şi nostalgie, specifice ethosului şi spiritualităţii poporului nostru. Sunt lucrări în care predomină o melodică cu tentă modală, structurată uneori în monodii, heterofonii, cu ritm liber şi desfăşurări în *rubato*, cu metru alternativ. Dinamica prezintă sonorităţi transparente şi o subtilă paletă coloristică.

Una dintre creaţiile incluse în volumul *26 de coruri mixte* este exprimată prin poezia *Către...* a poetului Nichita Stănescu. Piesa a fost compusă de Vasile Spătărelu în amintirea lui Anatol Vieru, în anul 2001, fiind premiată de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România. Reprezintă o realizare complexă din punct de vedere modal şi este structurată tristrofic, asimetric, cu **Codă**, având următoarea formă: **A** (m. 1-30) **B** (m. 31-41) $\mathbf{A_v}$ (m. 42-50) **CODA** – $\mathbf{A_{v1}}$ (m. 51-66).

Strofa **A** (m. 1-30, *Andante con moto*, *Mesto*) are un material tematic intens cromatizat. Incipitul este subliniat printr-un Fa cromatic I, cu trepte mobile la-la bemol, si-si bemol, ce generează un caracter modal, fa eolic/doric. Pe acest substrat poetic deosebit se realizează o scriitură intens cromatizată în nuanţa *piano*.

---

[287] Gheorghe Duţică, *In memoriam*, în volumul omagial *Al nostru Vasile Spătărelu*, Iaşi, Editura Performantica, 2013, p. 170.
[288] Tiberiu Olah, articol inclus în *Raportul de autoevaluare Vasile Spătărelu*, Anexa VIII, *Consideraţii şi aprecieri selective asupra activităţii personale*.
[289] Doru Popovici, *Vasile Spătărelu*, în rev. *Actualitatea muzicală*, nr. 197, mai, Bucureşti, 1998.

Ex. 1 (m. 1-4)

Andante con moto (Mesto) *A* *m.1-30*

p *poco cresc...*

S. 1. Să nin - gă pes-te noi cu miei doar as - tăzi Să nin - gă i - ni - ma din

S. 2. Să nin - gă pes-te noi cu miei as - tăzi Să nin - gă i - ni - ma din

A. 1. Să nin - gă pes-te noi cu miei azi Să nin - gă i - ni - ma din

A. 2. Să nin - gă pes - te noi doar azi Să nin - gă pes - te

FA CROMATIC I

Scara modului:

FA CROMATIC I CU TREPTE MOBILE ⟶ *FA EOLIC / DORIC*

Se observă scriitura omofonă, izoritmică, cu intervale de secunde ascendente/descendente, dar şi *mersul* paralel în cvarte mărite. Datorită polistratificării structurilor modale se conturează un bimodalism simultan. Cadenţările interioare prezintă momente de instabilitate, surprinse prin acorduri micşorate cu septime. Dublarea partidelor în terţe, măsurile alternative şi indicaţiile dinamico-agogice impun o mobilitate extinsă a discursului sonor, un suflu puternic şi impunător, la care contribuie multitudinea de note melodice, de pasaj şi broderii.

Strofa **B** (m. 31-41, *Lento*) este expusă pe pilonul modal Fa bemol, într-o scriitură enarmonică sol diez/la bemol cu multiple pedale polistratificate şi ritmizate. Expresivitatea armonică reiese din structurile acordice în permanentă transformare, iar nuanţa prin care compozitorul exprimă substratul poetic este de *piano*, cu caracter elegiac. Strofa **A_v** expune un discurs muzical izoritmic, cu accente pe acorduri major-minore. Toate aceste procedee sunt plasate pe pilonul modal Mi bemol mixolidic, cu treptele mobile la-la bemol care generează un caracter *lidic*. Scriitura complexă îmbină elemente ale omofoniei cu elemente ale tehnicilor polifonice de tip *stretto*. **Coda A_{v1}** (m. 51-66) expune elemente din strofa expozitivă **A**, pe modul mixolidic/doric pe Fa, dar a cărui stabilitate este dezechilibrată de apariţia treptelor mobile (si-si bemol, caracter *lidic*). În final, scriitura este rarefiată prin utilizarea pedalelor polistratificate, a întârzierilor, precum şi a broderiilor melodice.

Ex. 2 (m. 51-55)

a tempo

FA MIXOLIDIC / DORIC

TREPTE MOBILE: si bemol - si becar

FALSĂ RELAȚIE

CARACTER LIDIC

CADENȚĂ tr. a V-a

Poezia *Chiot* scrisă de Mariana Dumitrescu a inspirat mai mulţi compozitori români, care au realizat creaţii deosebite pe acest text poetic. Corul *Chiot* a fost compus de Vasile Spătărelu în anul 1999 şi este o lucrare de mare expresivitate, cu o scriitură densă polifonico-armonică şi structură tristrofică asimetrică: **A** (m. 1-12) **A$_1$** (m. 13-24) **A$_2$** (m. 25-46) **CODA** (m. 47-52).

Prima strofă **A** (m. 1-12, *Allegro ben ritmato*) prezintă o structură modală pe *Sol cromatic I*, unde motivul melodic ascendent se va comporta ca un *leitmotiv* al întregului travaliu muzical. Substratul poetic este subliniat prin indicaţii de nuanţă pornind de la *forte*. Interjecţia *Alelei*, reprezintă noţiunea de bază a poeziei ce poartă în titlu intenţia semantică a poemului. Din chiotul vocii care intonează cuvintele de început, este redată această idee, într-un interval de cvintă perfectă care desfăşoară prin mers treptat descendent o succesiune de cinci sunete. Linia melodică complexă prezintă un elan expansiv, iar pendularea intervalică menţine ca un ecou metafora: *Am înviat din oase stinghere, ca Lazăr din morţi*, redată în nuanţă de *mf*. Densitatea şi expresivitatea travaliului sonor reies din ţesătura polifonico-armonică, dar şi a repetabilităţii *leitmotiv*-ului iniţial. Strofa **A$_1$** (m. 13-24) prelucrează prin tehnici polifonice de tip *stretto* materialul tematic expozitiv. Datorită variabilităţii treptelor mobile mi-mi bemol, pe parcursul discursului sonor sunt generate transformări ale ţesăturii modale → *fa* cu caracter *doric/mixolidic*. Strofa **A$_2$** (m. 25-46) debutează prin imitaţia *in stretto* cu acelaşi *leitmotiv*, la interval de terţă mică descendentă. Materialul intonaţional este construit în baza unei structuri bimodale, iar discursul muzical se caracterizează

prin dinamism şi mobilitate; datorită măsurilor alternative şi inserţiilor polifonice, dar şi a pasajelor şi broderiilor interioare. Armonizarea se realizează în cvarte şi cvinte, cu structuri repetitive, dinamizate ritmic. Expresivitatea discursului reiese din contrastul diatonic-cromatic, static-repetitiv, aglomerare-rarefiere, dar şi datorită accentelor metro-ritmice. Finalul poemului, **Coda** (m. 47-52), debutează *in stretto* şi expune un material tematic bazat pe o structură bivalentă *re doric/mixolidic* cu multiple trepte mobile: si bemol-si becar; do-do diez-do bemol; mi-mi bemol și interpretări enarmonice: fa diez/sol bemol, si/do bemol. În ceea ce priveşte interpretarea, vocea sopranelor atinge înălţimile sugerate de registrul acut, în nuanţe mari, finalizând traseul muzical cu interjecţia din debut. Textul simbolizează un cântec de dragoste despre sufletul *înflorit ca un ram*, ce exprimă o bucurie imensă. Este o rostire precipitată, cuprinsă de frica neputinței de a releva minunea ce i se întâmplă. Din acest motiv, compozitorul schimbă des metrica, alternând măsurile ternare și binare simple sau mixte, bazate pe metri diferiți: 4/4, 7/8, 6/8, 5/4, 3/4.

Poemul coral *Colinde pentru Alexandru* compus pe versuri populare în anul 1989, reprezintă o realizare muzicală pe care Vasile Spătărelu o dedică fiului său. Creaţia prezintă o desfăşurare amplă, complexă din punct de vedere modal-intonaţional şi are o structură asimetrică, de tip lanţ: **A** (m. 1-13) **B** b c c_v (m. 14-43) **C** (m. 44-61) **D** (m. 62-75) $\mathbf{D_v}$ (m. 76-91) **E** (m. 92-118) **F** (m. 119-139) $\mathbf{B_v}$ b_{v1} b_{v2} (m. 140-159) **G** g g_1 g_2 (m. 160-207) **CODA** (m. 208-212).

Desfăşurarea discursului muzical se realizează pe principiul aglomerării gradate într-o ţesătură polifonico-armonică, unde strofele sunt delimitate şi de indicaţiile dinamico-agogice prezente în permanenţă: *Maestoso con risolutezza*, *Giocoso (poco scherzando)*, *Poco rubato*, *Allegretto giocoso e con spirito*, *Più lento (con religiosita)*, *Animato*, *Maestoso*, *con calore*, *mf comodo inocente*, *mp soave*, *con discrezione*.

Strofa **A** (m. 1-13, *Maestoso con risolutezza*) prezintă incipitul la *unison*, pe un mod diatonic *fa ionic*, cu treptele mobile IV (si-si bemol, caracter *lidic*) și VII (mi-mi bemol, caracter *mixolidic*). Această parte îşi finalizează traseul muzical printr-o cadenţă la modul Re doric. Scriitura debutează izoritmic şi izocron, ulterior făcându-se prezente inserţiile polifonice de tip *responsorial*, sub forma unui dialog tematic între partide. Strofa **B** (m. 14-43, *Giocoso, poco scherzando*) are o structură trifrazică asimetrică amplă. Noutatea este dată de apariţia execuţiei unui *solo* la partida sopranului, pe o Temă modal-autentică – la mixolidic/ionic, cu treptele mobile: do/do diez (doric/mixolidic), si/si bemol (cromatic II); fa/fa diez (*mixolidic/eolic*), armonizată cu ajutorul pedalei ritmizate şi a acordurilor de cvarte.

Strofa **C** (m. 44-61) cu indicaţia *Allegretto giocoso e con spirito* debutează cu o Temă în modul Sol lidic/cromatic I prelucrată imitativ şi variaţional, pe rând, la toate partidele. Strofele **D** şi $\mathbf{D_v}$ expun un material modal bivalent *sol ionic/mixolidic*, cu trepte mobile: fa – fa diez generatoare de *formule cromatice întoarse*, în măsuri alternative.

Ex. 3 (m. 58-62)

MATERIAL MODAL BIVALENT cu fa - fa diez TREAPTĂ MOBILĂ

D m. 62-75

SOL IONIC / MIXOLIDIC

Scara modului:

MATERIAL MODAL BIVALENT: SOL IONIC / MIXOLIDIC cu TREPTE MOBILE

Strofa **E** (m. 92-118, *Più lento*) aduce indicaţia *con religiosita mf cantabile e legato*. Din punct de vedere ritmic, traseul este rarefiat. Apar inserţii polifonice, note de pasaj şi broderii, pe un ritm divizionar. Strofa **F** (m. 119-139) debutează într-o atmosferă de *mp dolce*, cu o scriitură imitativă pe o tetratonie anhemitonică, la care se adaugă treptat noi sunete până la conturarea modului *la mixolidic* (strofa $\mathbf{B}_v$, fraza b_{v1}). Scriitura este izoritmică, izocronă, imitativă şi repetitivă. Strofa **G** (m. 160-207, *Allegro con spirito*) are o construcţie trifrazică, asimetrică şi variaţională, prezentând o Temă melodică descendentă.

Coda (m. 208-212) redă o scriitură acordică şi are un caracter static, înlănţuind acorduri de septimă şi nonă nerezolvate. Acest moment este concluzionat pe structuri de cvarte şi cu note adăugate. Finalul este impozant, într-o nuanţă puternică, marcată prin accente, iar ambitusul este larg, cu caracter de climax intonaţional.

Poemul coral *Dor de Bacovia* a fost compus în anul 1985. Lucrarea expune un discurs muzical echilibrat din punct de vedere arhitectonic, într-o scriitură polifonico-armonică densă. Construcţia evoluează de la simplu la complex, de la o scriitură rarefiată la una densă, la care contribuie în mod deosebit intrările *in stretto*, pedalele polistratificate şi măsurile alternative.

Introducerea (m. 1-9, *Andante pensieroso e mesto*) este diatonică şi imitativă (la interval de secundă descendentă). Apar false relaţii generate de mobilitatea pasageră a treptelor. Strofa **A** (m. 10-35, *tempo*) este redată într-un mod doric/mixolidic pe La cu trepte mobile: III (do–do diez);

VII (sol-sol diez); VI (fa–fa diez), iar indicația de nuanță sugerează o interpretare în *mp*, *dolce e pensiero*.

Ex. 4 (m. 10-15)

tempo **A** **m. 10-35**

mp dolce e pensiero **FALSĂ RELAȚIE**

A - cum când ca - de toam - na pe pă - mânt

cum A când ca - de pe pă - mânt

cum m când ca - de pe pă - mânt

cum m când ca - de pe pă - mânt

M pe pă - mânt pe pă -

LA DORIC / MIXOLIDIC ***TREPTE MOBILE:*** ***III do - do diez*** ***VII sol - sol diez*** ***VI fa - fa diez***

Scara modului:

LA DORIC / MIXOLIDIC cu TREPTE MOBILE

Observăm construcția izoritmică a liniilor melodice, iar scriitura descendentă cu tentă depresivă de la momentul solistic este marcată prin evoluția ascendentă și expansivă a ansamblului coral. Cadențările interioare sunt de tip *frigic* și *doric*. Strofa **A**$_1$ (m. 36-69, *tempo*) prezintă același material tematic, expus de această dată pe pilonul modal *mi doric/mixolidic*, cu susținere armonică în pedale polistratificate și acorduri de cvarte. Datorită treptelor mobile se observă apariția *formulelor cromatice întoarse* și a *falselor relații*, aspecte ce destabilizează fluxul sonor și îl încarcă de ambiguitate major-minoră.

Ex. 5 (m. 36-39)

tempo A_1 m. 36-69

MI DORIC / MIXOLIDIC

TREPTE MOBILE: III sol - sol diez; VII re - re diez; VI do - do diez

PEDALĂ POLISTRATIFICATĂ

Scriitura scoate în evidență anumite motive ritmico-melodice care se comportă ca inserţii polifonice de tip responsorial. Se remarcă dinamismul traseului muzical creat cu ajutorul măsurilor alternative, al accentelor ritmico-metrice, dar şi al multiplelor indicaţii dinamico-agogice ce completează întregul discurs muzical. Strofa **A₂** (m. 70-83) este redată în nuanța *forte dramatico* şi reeditează materialul tematic expozitiv, readucându-l în centrul modal La doric/mixolidic. Ca şi în secţiunile anterioare, se păstrează intervenţia treptelor mobile, la care se adaugă treapta a II-a (si-si bemol), care generează apariţia secundei mărite.

Finalul poemului – **Coda** (m. 84-98) concluzionează întregul travaliu într-un material complex din punct de vedere modal, cu multiple trepte mobile care se stabilizează la sfârşit pe finala modului La. Se poate spune, astfel, că întreaga evoluţie a poemului este una *quasi* simetrică, incipitul şi finalul lucrării fiind pe acelaşi pilon modal şi cu o expresie asemănătoare.

Poezia *Floare albastră* scrisă de Mihai Eminescu, de un bogat substrat filosofic, l-a inspirat pe compozitor în realizarea uneia dintre cele mai frumoase creaţii muzicale. Vasile Spătărelu a compus această lucrare în anul 1982 şi i-a dedicat-o soţiei sale, aspect menţionat şi în partitură...*Ilenei*...

Corul *Floare albastră* prezintă o formă de tip rondo, cu alternanţa a două secţiuni variate şi asimetrice: **A** (m. 1-13) **B** (m. 14-21) $\mathbf{A_v}$ (m. 22-32) **B** (m. 33-40) $\mathbf{B_1}$ (m. 41-51) $\mathbf{A_{v1}}$ (m. 52-66).

Secţiunea **A** (m. 1-13, *Poco Lento*) are un rol introductiv pe material tematic diatonic: *re* cu treapta a VI-a mobilă, ce imprimă un caracter cromatic datorită prezenţei intervalului de secundă mărită. Scriitura este izocronă, preponderent izoritmică. Poezia este concepută în două părţi corespunzătore ideilor de cunoaştere: în primele trei strofe cunoaşterea filosofică absolută, iar în partea a doua cunoaşterea terestră prin intermediul dragostei. Scriitura secţiunii a doua **B** prezintă inserţii polifonice şi ritmuri complementare. Din punct de vedere poetic, această parte apare ca o ipostază unde se repetă ideea sugerată de prezenţa în primul vers a adverbului *iar*. Secţiunea $\mathbf{A_v}$ dezvăluie aceleaşi armonii stabile, precum şi înlănţuirile de tip autentic şi plagal. Din punct de vedere al interpretării, acest moment se remarcă printr-o cromatică dinamică expresivă, redată în nuanţa *piano*, pe versurile: *Astfel zise mititica,/Dulce netezindu-mi părul./Ah! ea spuse adevărul;/Eu am râs, n-am zis nimica.* Adjectivul devenit substantiv diminutiv *mititica* sugerează pe de o parte dragostea faţă de fiinţa iubită, dar şi distanţa între gândurile şi preocupările poetului. În final, poetul răspunde cu o tăcere, care deschide drumul meditaţiei din ultima strofă, mai ales din versul *Totuşi este trist în lume.*

În partea a doua a poeziei este reflectată cunoaşterea terestră, prin intermediul iubitei. Cele trei epitete: *ce frumoasă, ce nebună, dulce floare* cuprinse în versuri exclamative exprimă intensitatea sentimentului, iar epitetul *dulce* apare în mai multe situaţii: *dulce floare, dulce minune.* Ultima strofa aduce ideea despărţirii, a stingerii dragostei, iar repetiţia *floare albastră* subliniază intensitatea trăirii generată de contrastul dintre iluzie şi realitate accentuată de acel *totuşi.*

Privind retrospectiv fenomenul muzical ce reprezintă prima jumătate de secol XX, putem observa că Vasile Spătărelu a rămas un compozitor foarte original. Deşi mulţi colegi de breaslă au intrat în rezonanţă cu experimentele şi radicalismele de tot felul, din partiturile sale lipsesc sursele electronice sau ţipătul expresionist. În muzica maestrului, vocea rămâne instrumentul ce nu are nevoie de nici un adaos, păstrându-se ingenuitatea, echilibrul şi spiritualitatea. *Muzica lui împleteşte astfel realismul pragmatic şi idealitatea visătoare. Nu e nici retrogradă, nici în avangardă şi nici nu ignoră neconvenţionalul*[290].

Atras de muzica corală, bine reprezentată de formaţiile *Animosi, Gavriil Musicescu, Cantores Amicitiae*, Vasile Spătărelu s-a impus în viaţa artistică prin suite corale, poeme şi colinde, în care s-a dovedit a fi un maestru al miniaturii vocale, transpuse din folclor. Elocvente sunt cele *Trei colinde laice*, de un admirabil rafinament armonic, *Sosit-a Ziua cea Sfântă* în care recompune melodia lină a colindei sau intonaţiile deosebite ale melodiei din rugăciunea *Pentru Tine, Doamne.*

---

[290] Ştefan Niculescu, *Vasile Spătărelu*, în rev. *Arta*, nr. 9, mai 1998.

Continuator al generației Achim Stoia – George Pascu, compozitorul și profesorul Vasile Spătărelu este liderul ieșean al fondului de creatori din Moldova, opera sa acoperind toate genurile și formele, și reprezentând un model de bază pentru tinerii muzicieni și nu numai[291].

BIBLIOGRAFIE

ANGHEL, Irinel – *Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului 20*, București, Editura Muzicală, 1997

COSMA, Viorel – *Muzicieni din România (Lexicon bibliografic)*, vol. VIII (P-S), București, Editura Muzicală, 2005

COSMA, Octavian Lazăr – *Universul muzicii românești, 1920-1995*, București, Editura Muzicală, 1995

DUȚICĂ, Gheorghe – *Universul gândirii polimodale*, Iași, Editura Junimea, 2004

DUȚICĂ, Gheorghe – *Vasile Spătărelu*, în Volumul omagial *Al nostru Vasile Spătărelu*, autor Alexandru Florin Spătărelu, Iași, Editura Performantica, 2013

FIRCA, Clemansa, Liliana – *Modernitate și avangardă în muzica ante-și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2002

LEAHU, Anca – Portret *Vasile Spătărelu*, în rev. *Artes*, vol. VI, Iași, Editura Artes, 2008

NICULESCU, Ștefan – *Vasile Spătărelu*, în rev. *Arta* nr. 9, mai 1998

POPOVICI, Doru – *Muzica corală românească*, București, Editura Muzicală, 1966

POPOVICI, Doru – *Vasile Spătărelu*, în rev. *Actualitatea muzicală*, nr. 197, mai 1998

SPĂTĂRELU, Vasile – *26 de coruri*, Iași, Editura Timpul, 2008

---

[291] Viorel Cosma, *Muzicieni din România (Lexicon bibliografic)*, vol. VIII, București, Editura Muzicală, 2005, p. 270.

SOLFEGIUL

MATRICE ESENȚIALĂ ÎN GRAMATICA ARTEI SONORE

Rada Cornea și **Maria Lișman**, eleve în clasa a IX-a
Îndrumător, Profesor drd. **Alina Mihaela Bondoc**
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă*, Iaşi

ABSTRACT: Music theory, solfeggio and dictate is a core discipline in the training of those who are dedicated to the art sound and thorough study aims to explain the primary secrets of this language. Guidance given by the teacher, with manual and collections solfeggios constitute a whole. Solfeggios are applied to the discipline and the correct way can only play after some preliminary steps, respectively upward and study intervals downwards, and the study of rhythmic exercises. Thus, the student easily understand some formula or combination of formulas and fails to execute with melodic playing without affecting the tempo during a solfegieri and can reach a performance, even without fail.Through this approach we wanted to emphasize that variations collections solfeggios subject comparisons are useful in improving student diversity and the elements make them complement. In this sense, the teacher chooses to various volumes, which can be resumed as individual study.
Keywords: music theory, solfeggio collections, dictate, teacher, student.

Teoria muzicii, solfegiu și dictat este o disciplină de bază în formarea celor care se dedică artei sonore, iar studiul ei temeinic are rolul de a explica tainele primare ale acestui limbaj. Îndrumarea oferită de profesor, însoțită de manual și culegerile de solfegii constituie un tot unitar.

Solfegiile sunt partea aplicativă a disciplinei, iar modalitatea corectă de redare se poate efectua doar în urma unor etape preliminare, respectiv studiul intervalelor în sens ascendent și în sens descendent, cât și studiul unor exerciții ritmice. Astfel, elevul înțelege mai ușor unele formule sau combinații de formule și reușește să le execute odată cu redarea melodică, fără a afecta tempo-ul pe parcursul unei solfegieri, ajungând la o execuție, chiar fără greșeală.

Cele mai importante centre de studiu pentru domeniul muzical sunt la Iași (în care se află culegeri de solfegii și metode teoretice realizate de Iulia Bucescu, Jules Arnoud, Ion Măzăreanu, Luminița Duțică, Nicoleta Popa, Ioan Diaconu ș.a.), București (Victor Iușceanu, Victor Giuleanu, Dragoș Alexandrescu ș.a.) și Cluj-Napoca (Constantin Râpă, Marius Cuteanu ș.a.).

Fundamentul teoretic al culegerilor de solfegii ajută la îmbunătățirea abilităților de a crea intervale și ulterior, la citirea unei partituri, cu mai multă ușurință.

Pentru exprimarea diferențelor care apar la compararea unor culegeri de solfegii am ales câteva exemple:

1. Metoda inițiată de Iulia Bucescu[292] dedică câte un capitol fiecărui interval muzical, de la secundă, la octavă.
2. Culegerea lui Jules Arnoud[293] se bazează pe exerciții practice, precum citirea și recunoașterea notelor, game și relative, măsuri, chei și durate.
3. Metoda lui Victor Iușceanu[294] pune accent pe tonalități.
4. Metoda propusă de Ioan Diaconu[295] se diferențiază de toate celelalte, deoarece ca și Jules Arnoud cuprinde tonalități, dar are în plus exemple de exerciții pe gamă, care ajută la învățarea acestora.

Asemănările dintre culegerile supuse comparației ne arată că fiecare volum de solfegii ajută la evoluția citirii, la cunoașterea și redarea corectă a salturilor intervalice și realizarea unor deprinderi avansate de ritm.

În clasa a XII-a elevul trebuie să dobândească cunoștințele necesare pentru a putea urma unele specializări precum: interpretare muzicală (fie că este vorba despre instrument sau canto), pedagogie muzicală, compoziție, dirijat sau muzicologie.

Culegerile de solfegii care includ capitole teoretice sau unele noțiuni redate succint pe câte o temă au ca scop studierea teoretică și practică în etape, sub îndrumarea unui cadru didactic specializat.

În timpul solfegierii elevii întâlnesc dificultăți legate de intonație și ritm, fapt datorat densității de informații oferite de limbajul sonor.

Studiul timpuriu, început din clasele I-IV, este etapa în care elevul ia contact cu noțiunile elementare ale sistemului de gândire și organizare muzicală. De la formarea noțiunilor de bază, elevul își amplifică bagajul de cunoștințe și dobândește un stadiu avansat, comparativ cu elevul care va fi începător. Astfel, la nivel mediu, începând studiul în clasele V-VIII, elevul va avea de recuperat materia ce corespunde școlii primare. În ultima etapă, la clasele IX-XII, elevul care va avea primul contact cu studiul vocațional, bazat pe tehnică muzicală, va observa că ciclul liceal lărgește sfera specializărilor și impune un program de studiu mai dens, într-un timp relativ comprimat.

---

[292] Iulia Bucescu, *Metodă de Solfegii. Dictări melodice pentru clasele I-VIII*, Bacău, Tipografia *Amiciția* S.R.L., 1996.
[293] Jules Arnoud, *Solfegii*, București, Casa de Editură *Grafoart*, 2011.
[294] Victor Iușceanu, *Solfegii*, vol. II, București, Editura Muzicală, 1966.
[295] Ioan Diaconu, *Solfegii*, Iași, Editura *Spiru Haret*, 2008.

În vederea celor expuse anterior, dorim să subliniem faptul că elevii care au avut inițial opțiunea de a studia muzica se regăsesc într-un progres considerabil și pot ajunge mai ușor la anumite performanțe. Însă, conștientizarea unui program de studiu și realizarea corectă a acestuia poate conduce la șanse egale pentru toți elevii. Totodată, cei care nu au reușit să mențină ritmul de studiu și nu și-au însușit complet cunoștințele, au posibilitatea de a relua unele lecții, prin participarea la grupa de avansați, cât și la cea de începători.

Sistemul de învățământ este organizat astfel încât, treptat, elevul primește informații și le reia periodic, în etape de recapitulare și evaluări. Însă, nu întotdeauna sunt suficiente orele alocate și în acest sens, elevul trebuie îndrumat sau poate avea chiar el inițiativa de a-și îmbunătăți cunoștințele.

Scopul final al solfegiului este citirea muzicală impecabilă, fără greșeli de redare, în concordanță cu notația impusă. Astfel, pe lângă materia parcursă la clasă, dictarea și solfegiile din culegeri, profesorul propune periodic solfegii la prima vedere. Acest exercițiu este esențial și arată capacitatea reală a elevului la momentul evaluării.

Prin acest demers am dorit să subliniem faptul că variantele de culegeri de solfegii supuse comparației sunt utile în perfecționarea elevului, iar elementele de diversitate fac ca acestea să se completeze. În acest sens, profesorul optează pentru diverse volume, care pot fi reluate ca studiu individual.

Așa cum ființa umană trebuie să păstreze vie conțiința față de acțiunile sale și față de acea forță divină care îi este superioară, la fel, micul muzician nu are voie să uite că teoria muzicii și studierea riguroasă și variată a solfegiilor, constituie gramatica artei sonore, cea care-l va ajuta, într-o zi, să-și exprime emoțiile artistice și să-și urmeze crezul.

BIBLIOGRAFIE

BUCESCU, Iulia – *Metodă de Solfegii. Dictări melodice pentru clasele I-VIII*, Bacău, Tipografia *Amiciția* S.R.L., 1996

DUȚICĂ, Luminița – *Teste de solfegiu și dicteu muzical – Grupa A*, Iași, Editura Artes, 2009

GIULEANU, Victor – *Principii fundamentale în teoria muzicii*, București, Editura Muzicală, 1975

GIULEANU, Victor – *Colecție de solfegii*, București, Editura Fundației *România de Mâine*, 1999

GIULEANU, Victor – *Teoria muzicii. Curs însoțit de solfegii aplicative*, București, Editura Fundației *România de Mâine*, 2002

IUȘCEANU, Victor – *Solfegii*, vol. II, București, Editura Muzicală, 1966

SUITA PENTRU PIAN OP. 3 NR. 2 *COPII LA JOACĂ* DE CONSTANTIN SILVESTRI

Florin Mantale, elev în clasa a XI-a
Îndrumător, Profesor **Maria Georgeta Popescu**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă*, Iași

Abstract: This work is showing several aspects of Constantin Silvestri's life as well as a formal and interpretative analysis of the *Suite op. 3, nr. 2* for piano which is called *Playing children*. This consists of neoclassical elements and neobaroc which are mixed through structure, form, melody and particularities of a specific silvestrian language. This suite represents a scale of colors in a dynamic space which reflect on all 8 pieces from the suite, afterwards accompanied by an authentic rythm of the romanian folk style. This work finds its place in the universal music through technical issues as well as interpretation of the musical language which results in a fundamental spirit of creativity and wisdom, Silvestri remaining pretty difficult to perform in the interpretative area even these days.
Keywords: Silvestri, rhythmicity, neoclasicism, neobaroc, creativity, atonal style.

Figură proeminentă și de anvergură internațională a muzicii românești, atât pe plan componistic, cât și interpretativ (ca pianist și dirijor), Constantin Silvestri este produsul exclusiv al școlii românești. Își începe studiile la Conservatorul municipal din Târgu-Mureș, continuându-le în cadrul Conservatorului din București, unde îi are ca mentori pe Mihail Jora (armonie, contrapunct, compoziție), Constantin Brăiloiu (istoria muzicii) și Florica Musicescu (pian).

Secolul XX în domeniul muzicii românești cunoaște o tendință de revenire și reevaluare, atât a formelor, cât și a genurilor muzicale din clasicism și epoca barocă. Elementele novatoare se disting prin planul armoniei de tip modern, a contrapunctului politonal și linear, prin reactualizarea modalului sub aspect diatonic, în sinteză cu serialismul sau cromatismul.

Literatura componistică silvestriană, se realizează prin intermediul unui melanj de tipare estetice clasice și preclasice, îmbinate armonios într-o ingeniozitate a spiritului său creator. Reușește, așadar, să surprindă printr-o cromatică sonoră exacerbată și o desăvârșire a formelor, particularități ce îl consacră în aproape toate domeniile muzicale.
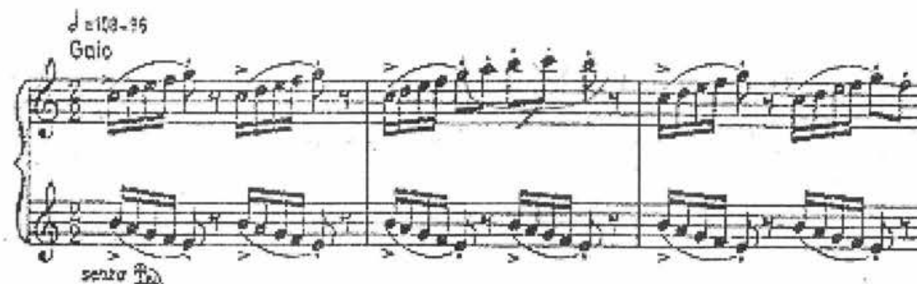
Din muzica sa putem nota: pentru orchestră, *Trei piese pentru orchestră de coarde* (1933, revizuită în 1950), *Trei capricii pentru orchestră* (și canto *ad libitum*) (1934), *Concerto grosso*

(1941); camerală, Trei suite pentru pian, I *Copii la joacă*, a II-a *Copii la joacă* (1931), a III-a (1933), *Sonatina pentru pian* (1931), *Piese de concert pentru pian*, *Cântece de pustiu pentru pian* (1944), *Sonatina a due voci per clarinetto e violoncello* (1938), *Sonata pentru oboi și pian* (1939), iar pentru muzica vocală: *Șapte lieduri pe versuri de Heirich Heine* (1928, revizuită în 1934), *Trei lieduri pe versuri de Rainer Maria Rilke* (1953).

Suita pentru pian intitulată *Copii la joacă* op. 3, nr. 2 reprezintă, practic, atât profilul arhitectonic în concordanță cu politonalitea, disonanțe nerestricționate și cromatizare exorbitantă, cât și elemente specifice stilului silvestrian, plin de creativitate, prin utilizarea unor paradigme de limbaj modern. Aceasta este alcătuită din 8 miniaturi de dimensiuni mici (1-5 pagini) asemănătoare în plan figurativ unor *jocuri* sau *jucării* pe care Silvestri le prezintă în ideea de sugestie, ce vine în ajutorul interpretului, pentru o înțelegere cât mai corectă a caracterului pieselor.

Suita debutează cu *De-a v-ați ascunselea*, nuvela având ca structură o formă de lied A-B-A, discursul muzical desfășurându-se în parametrii celor trei secțiuni. Titlul are în plan simbolic, chiar numele celui mai frecventat joc de copii, acesta fiind reperezentat de o desfășurare ritualică ce se reflectă în *nuvelă* prin motive și contraste reliefate de Silvestri printr-o ritmică sugestivă. Secțiunea A (m. 1-36), respectiv Tema I, reprezintă un joc de șaisprezecimi și optimi punctate de accente și contraste mari (ex. 1), ce aduc nuvelei-pilon metricitate în stabilitatea discursului muzical.

Ex. 1 (m.1-3)
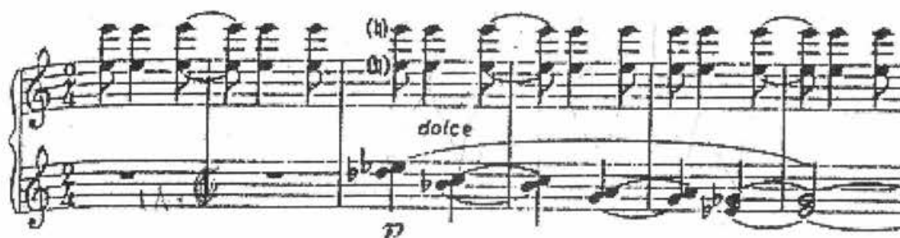


În plan agogic, întâlnim un artificiu compozițional ce se remarcă prin suplimentarea indicațiilor precum: *calando*, *a tempo*, *scherzando*, aspect ce constituie o notă *flagrantă* de originalitate a scrisului silvestrian. Parcursul melodic se îndreaptă spre o punte în măsurile 15-19, într-o nuanță de *pp* (*una corda*), putând semnifica etapa ascunderii copiilor. După motivul principal de șaisprezecimi, discursul se încheie cu revenirea A-ului printr-un contrast *pp-ben f*.

În nuvelă *Păpușa adormită*, Constantin Silvestri utilizează repetarea continuă a formulei de sincopă și derivații ale acesteia, având ca suport la mâna stângă intervale de secundă, acorduri de tip *cluster* și intervale de terță, octavă, nonă și decimă (ex. 2). Ca manieră de interpretare, trebuie insistat în special pe configurația caracterului său legat și static, asemănător unei melodii în surdină,

pentru a împlini visul păpușii. Dinamic, se pot realiza mici abateri de la nuanță pentru a sublinia mai elaborat suspinul păpușii (nuanțe de *mf*) în planul său oniric. Silvestri optează aici pentru o paletă ce fructifică nuanța *p*, mergând cu derivația acesteia până la *ppppp* (!). Discursul muzical, fundamentat pe monotematism cu mici variații, se finalizează într-o atmosferă de liniște pe acorduri de tip *cluster*, susținute de *una corda*.

Ex. 2 (m.1-5)
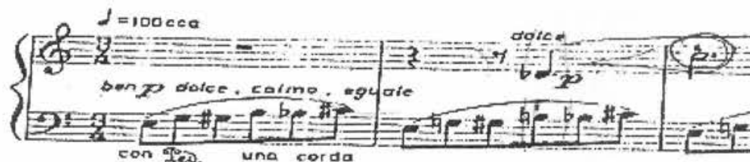


Paiața ilusrează un personaj comic cu precădere în spectacolele de circ, la diferite reprezentații populare, prin măscărici, clovni sau bufoni. Miniatura are ca structură o formă de lied A-B-A (ex. 3), caracterizându-se prin larmă, amuzament, zgomote frecvente în majoritatea discursului, remarcându-se aici o dinamică foarte variată și bruscă, contraste mari (*pp* - *f*) și parametri ritmici diverși alternând în măsuri precum: 2/4, 3/4. Agogic, în nuvelă se reflectă același caracter sugerat de compozitor (*staccatissimo ma legiero*), discursul întâmpinând pe parcurs indicații de *accelerando* și *calando* finalizate într-un *a tempo*. Acestea prezintă, ca și particularitate componostică, procedeul schimbării în permanență al stabilității, atât în plan agogic, cât și dinamic, în special datorită coloristicii nuanțelor date de *crescendo* și *decrescendo*.

Ex. 3 (m. 1-6)
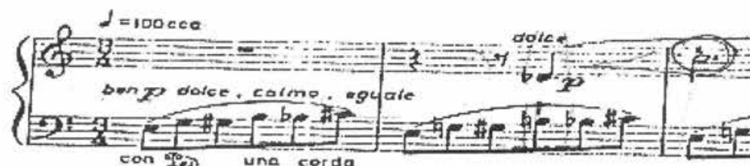


În vis reprezintă o succesiune de fenomene psihice care se manifestă involuntar, Silvestri încifrându-le într-un limbaj atonal și neoclasic, prin structura sa monopartită în trei secțiuni A-B-A. Nuvela este relativ statică în parametrii secțiunii A (ex. 4), fiind prezentă în general nuanța de *p*, succint fructificată prin *crescendo* și *decrescendo*, având un caracter silențios, specificat chiar de titlu. Ulterior, apare secțiunea B în care discursul muzical atinge un punct culminant ce se încheie brusc, A-ul survenind ușor variat, concretizându-se în acorduri de tip *cluster*.

Ex. 4 (m.1-3)



Cu rochia bunicii este una dintre cele mai complexe miniaturi din suită, atât la nivel structural (A-B-A), cât și atonal, precedată de tempo-uri (♩=116) în cadrul secțiunii A (ex. 5) și ♩=126 în B. În linii mari, caracterul *nuvelei* este neliniștit, misterios, putând fi confundat ușor cu muzica de film. De asemeanea, titlul sugerează ideea întregii concepții a discursului muzical. Dinamica este aici împletită armonios cu elemente agogice, ce sunt evidente încă din prima măsură, săgeata spre stângă, semnificând că tempo-ul trebuie să fie ușor redus, printr-o ușoară reținere *esitando*. C-tin Silvestri creionează aici imaginea splendidă a copiilor care încearcă să se furișeze pentru a se juca cu rochia bunicii.

Ex. 5 (m. 1-4)



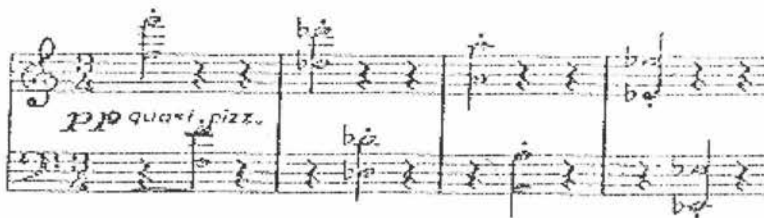
Spiridușul este în plan simbolic o creatură vioaie şi poznaşă, care se întruchipează în diferite vietăți slujind în general forțe ale răului. Structural, *nuvela* se compune în trei secțiuni reduse ca întindere A-B-A, ce au ca fundament contraste mari, jonglându-se în general cu o metrică punctată cruzic, cât şi anacruzic (ex. 6). Tehnic, discursul cuprinde combinații de șaisprezeci și pătrimi ce se reflectă – datorită paletei dinamice utilizate – în crearea de imagini ce surprind întreaga manifestare a personajului eponim.

Ex. 6 (m. 1-5)



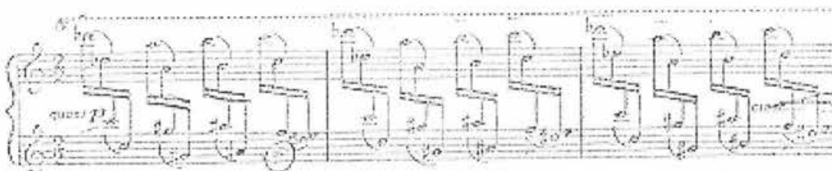
Gogorița ilustrează în plan fantastic o ființă imaginară cu care se sperie copiii, *nuvela* fiind una dintre cele mai flexibile, deoarece oferă interpretului în cea mai mare parte avantajul de a avea anumite libertăți în ceea ce privește construcția interpretativă. Caracterul este unul mitic, încordat, creând astfel o atmosferă aparte, ținând auditoriul într-un continuu suspans. Dinamica este foarte variată. Aceasta evidențiază în discurs contraste de *sub. pp-crescendo*, împletind atmosfera tensionată cu elemente agogice *a tempo* și *molto rall.*

Ex. 7 (m.1-4)



Titirezul reprezintă o jucărie ce se caracterizează prin mișcare de *spin* și echilibru continuu, jocul cromatic de șaisprezecimi și treizecidoimi, fiind pe rând încadrat în formule binare și ternare, ceea ce creează o imagine concentrică a mișcării titirezului. Agogica este aici prezentă, mai ales prin elemente care aduc un plus de originalitate, pornind din tempo-ul inițial ♩=120-132 (ex. 8), mergând spre final cu *stringendo poco a poco*, într-un tempo ♩=200 și reducerea efectivă a primului tempo pentru ultimele cinci măsuri. Spectacolul muzical își *închide* cortina printr-un *gliss.* susținut de terțe și octave la mâna stângă în nuanța de *p*, semn că *titirezul* s-a oprit și toată suita de jocuri a luat sfârşit.

Ex. 8 (m. 1-3)



În concluzie, *Suita pentru pian op. 3, nr. 2, Copii la joacă* este o lucrare ce reprezintă contribuția lui Constantin Silvestri, atât formal-constructiv, cât și a particularităţii stilului său componistic, ce impune o viziune concretă a valorilor naționale în circuitul literaturii muzicale a perioadei interbelice, compozitorul alăturându-se contemporanilor: George Enescu, Radu Paladi, Paul Constantinescu ș. a.

BIBLIOGRAFIE

COSMA, Viorel – *Muzicieni din România*, vol. VIII, București, Editura Muzicală, 2005

GOLEA, Antoine, Marc VIGNAL – *Dicționar de Mari Muzicieni*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2010

PITIȘ, Ana, Ioana MINEI – *Tratat de artă pianistică*, București, Editura Muzicală, 1966

VANCEA, Zeno – *Constantin Silvestri*, în rev. *Muzica*, nr. 12, București, 1976

*** *Dicționar de termeni muzicali*, Iași, Editura Spiru Haret, 2005

METAMORFOZA VI PENTRU OBOI SOLO DE BENJAMIN BRITTEN

Andreea Augustina Niţelia, elevă în clasa a X-a

Îndrumător, Profesor dr. **Ilie Gorovei**

Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă*, Iaşi

Abstract: Benjamin Britten composer of the XX-th century has been discovered by developing works weth program inspired from the Greek mythology some of them real instrumental miniatures that require special attention in documenting and interpreting. *Methamorphoses VI* has a three-verse composition the first segment ilustrating the decor of the action, the second showing the happenings and the third presenting the happy ending of the two characteres. To play the character of the piece, the interpreter must aquire a qualitive technique (emission, appropriate management, natural execution as perfect as it can be of the ornaments).

Keywords: works with program, instrumental miniatures, mythology interpretation, hinge, ornaments.



ompozitorul Edwuard Benjamin Britten[296] reprezintă unul din principalii creatori ai secolului XX care au lărgit orizonturile muzicii engleze.

Compusă cu o uşurinţă uimitoare, muzica [sa] *poate atinge câteodată o anumită preţiozitate, dar nu se mulţumeşte niciodată cu banalităţi, iar inspiraţia şi inventivitatea compozitorului se supun unui simţ foarte scrupulous al formelor tradiţionale, pe care ştie să le reînoiască... fără să le trădeze esenţa*. Dacă adăugăm şi pasiunea pentru muzica lui Purcell putem *creiona* imaginea unui compozitor ale cărui lucrări sunt de factură predominant neoclasică.

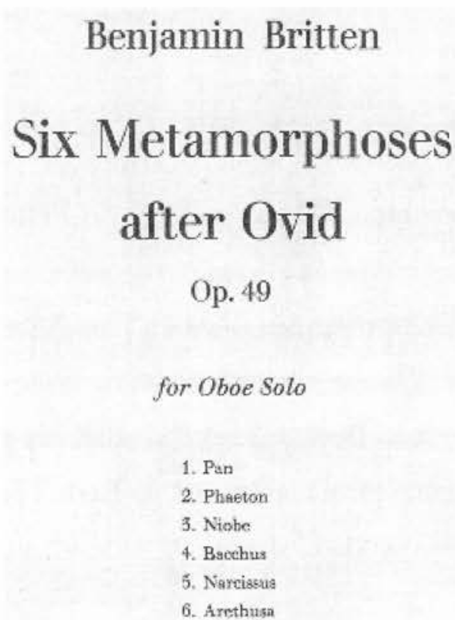
---

[296] Benjamin Britten s-a născut la Lowestoft, Solffolk în anul 1913. Când tatăl său i-a descoperit pasiunea pentru muzică, l-a înscris la *Royal College of Music* (1930-33). În plus, de la vârsta de 12 ani Britten va lucra în particular cu compozitorul *Franck Bridge* căruia îi va dedica, mai târziu, lucrarea *Variaţiuni pe o Temă de Frank Bridge*, op. 10. Datorită războiului din Europa în 1939 compozitorul va părăsi Anglia, petrecând patru ani în SUA şi Canada. În 1942 se întoare în Anglia, reuşind să înfiinţeze *English Opera Group* (1946). Cunoşterea *personalităţii ritmice* a limbii engleze şi prietenia cu tenorul Peter Pears i-au permis să creeze multe aranjamente pentru voce şi pian ale unor cântece populare engleze sau franceze. De altfel, Britten va folosi vocea umană (în special cele de copii) ca sursă de inspiraţie, începând de la opere, precum *Peter Grimes*, op. 33 (1944-45) şi *Moartea din Veneţia* (1973) la cicluri de cântece, ca *Serenada pentru tenor, corn şi corzi*, op. 31 (1943) sau amplele lucrări corale, precum *War Requiem*, op. 66 (1961). Pe lângă acestea, el a compus multă muzică pentru orchestră şi ansambluri camerale, dar şi lucrări solo. De-a lungul vieţii sale Britten a fost un remarcabil pianist, interpretând atât propriile sale lucrări, cât şi ca acompaniator. *Fire practic, el a declarat că muzica lui trebuia să răspundă întotdeauna unei nevoi, să facă plăcere unui public larg, dar nu a considerat că pentru atât merită sacrificată calitatea*. Larousse, *Dicţionar de mari muzicieni*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2000, p. 71.

Deşi redusă cantitativ, în domeniul muzicii de cameră Britten a compus, pe lângă cele trei Cvartete de coarde (1941, 45, 75), *Sonatina romantică* pentru pian (1940), *Sonata în do major pentru violoncel şi pian* (1960), iar pentru oboi: Cvartetul cu oboi *Phantasy* (1932), *Two Insect Pieces* pentru oboi şi pian (1935), *Temporal Variations* pentru oboi şi pian (1936), *Six Metamorphoses after Ovid, op. 49* for oboe solo (1951), acestea din urmă cu notaţii sintetice desprinse din poemul cu acelaşi titlu al poetului roman Ovidiu.

Metamorfoza VI face parte din lucrarea *Şase Metamorfoze după Ovidiu* pentru oboi solo scrisă de B. Britten în anul 1951[297]. Acestea sunt mici piese cu program, fiecare caracterizând, printr-o scurtă povestire, câte o zeitate din mitologia romană. Astfel, Metamorfoza I îl înfăţişează pe *Pan* (protectorul turmelor şi al păstorilor), fiul lui Hermes şi al Dryopei; Metamorfoza II pe *Phaëton*, fiul lui Helios şi al Clymenei; Metamorfoza III pe *Niobe*, fiica lui Tantalus şi soţia regelui Amphion al Tebei; Metamorfoza IV pe *Bacchus*, echivalentul grecesc al lui Dionysus (zeul vinului şi al viţei de vie); Metamorfoza V pe *Narcissus*, fiul regelui Cephisus şi al nimfei Liriope, iar Metamorfoza VI pe *Arethusa* (nimfa pădurilor), fiica lui Zeus şi a Letoniei.

Ex. 1



Metamorfoza VI (*Arethusa*[298]) are o alcătuire tristrofică foarte bine definită:

A	B	A
(m. 1-41)	(m. 42-61)	(m. 62-85)

---

[297]Lucrare dedicată oboistei Joy Boughton, fiica prietenului lui Britten. wikipedia.org/wiki/Six_Metamorphoses_after_Ovidiu

[298] Arethusa, nimfa pădurilor, era preferata lui Artemis (zeiţa vânătorii). În timp ce facea baie într-un râu a apărut Alpheus (zeul apei cu acelaşi nume) care i-a spus: *Ce frumoasă eşti*! Ea a fugit în mare, la Syracusa, pe insula Ortygia (Sicilia), unde Artemis a transformat-o într-un izvor al unei fântâni. Alpheus a urmărit-o şi a fost schimbat într-un râu, ale cărui ape s-au unit cu cele ale fântânii. În antichitate se credea că râul Alpheus curge pe sub pământ şi se uneşte cu apa fântânii din Syracusa.
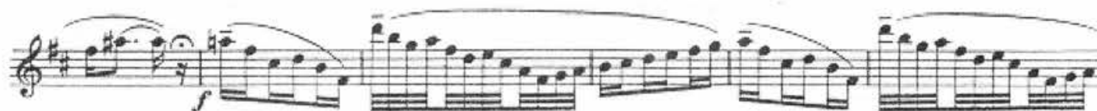
Primul segment (*Largamente*) evidenţiază o melodică figural-armonică (cvasi arpegiată) ce ne *poartă* în diferite tonalităţi, intervalul de cvartă şi sunetul fa diez dându-i un aspect particular. În cadrul primelor trei unităţi melodice se remarcă încheirea fiecărei fraze prin scurte inflexiuni dinamice şi *fermata* cu rol de suspensie ritmică.

Ex. 2 (m. 1-7)



Interpretativ, gândirea frazică şi expresivitatea (*espress.*) dată de modalitatea de articulare cât mai *legato*, precum şi evidenţierea prin execuţie *portato* a primului sunet din fiecare măsură, creează acea atmosferă care descrie cadrul acţiunii. Este necesară o atenţie sporită, atât la *sprijinirea* în *legato*, cât şi la faptul că exagerarea emisiei *portato* poate *aluneca* în manierism. De asemenea, se poate observa o tensionare a discursului prin diminuarea ritmică a valorilor (m. 32, 35).

Ex. 3 (m. 30-35)



Din punct de vedere dinamic, întregul segment se desfăşoară într-o nuanţă mare (*f*) cu aspecte extreme (*ff cresc.*), dar expresive.

Segmentul median (**B**) se caracterizează printr-un continuum ornamental (*trill*-uri, *apogiaturi*) cu rol de contrast faţă de momentul muzical anterior.

Ex. 4 (m. 42-50)
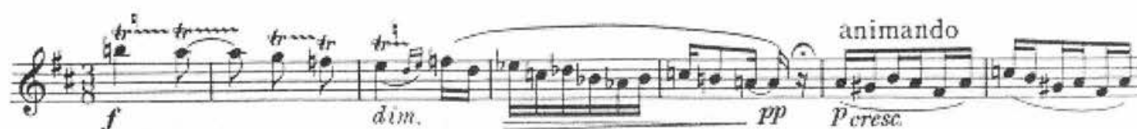


Pentru o interpretare cât mai cursivă a ornamentelor este necesară adaptarea acestora la noul tempo (*poco più lento*). De asemenea, păstrarea manierei *portato*, continuitatea *trill*-urilor şi melodizarea grupurilor de note (*apogiaturi* posterioare duble, triple, cvadruple) vor da sensul dorit frazelor muzicale. Ca soluţii de rezolvare, mai întâi, se va lucra separat fiecare tip de *apogiatură*, apoi se vor adaugă *trill*-urile – segmentul oferind o bună ocazie pentru perfecţionarea acestora. Un alt contrast îl reprezintă cel al intensităţii sonore (ex. 4). Realizarea optimă a treptei dinamice

extreme (*pp*) în registrul acut (m. 45) presupune rotunjirea ambuşurii şi mărirea presiunii coloanei de aer, fără a strînge ancia cu buzele. Din punct de vedere metric, se remarcă apariţia măsurii binare de 2/8 (ex. 4, m. 50) cu rol de întrerupere a pulsaţiei ternare şi a unei măsuri eterogene de 5/8 (3+2), delimitată printr-o bară de măsură intermitentă.

Spre deosebire de primul, segmentul final (**A**) reia melodica iniţială, dar în alt spirit (*animando*).

Ex. 5 (m. 57-63)



După cum se poate observa (m. 61-62), dinamica este mult redusă (*pp*, *p*), nuanţarea spre treapta extremă (*ff*), fiind realizată la final (m. 71). Deşi intensitatea sonoră este mare (puternică) compozitorul nu doreşte depăşirea (sau *trecerea graniţei*) unei sonorităţi expresive (*ff espress.*).

Ca impresie generală, *Metamorfoza VI* mi-a creat imaginea unei poveşti, transformându-mă în naratorul unei întâmplări/etape de transformare prin care trec personajele. De asemenea, m-a ajutat să păşesc într-o altă lume, unde se *consumă* o poveste de iubire eternă, readusă mereu la viaţă de cel care interpretează această partitură.

BIBLIOGRAFIE

BRITTEN, Benjamin – *Six Metamorphoses after Ovidiu for Oboe Solo*, op. 49, Londra, Editura Boosey & Hawkes, 1952

*** *Dicţionar de termeni muzicali*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984

*** LAROUSSE – *Dicţionar de mari muzicieni*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2000

WEBOGRAFIE

wikipedia.org/wiki/Six_Metamorphoses_after_Ovidiu

bestmusic.ro/Benjamin-Britten/

CONCERTUL PENTRU CLAVECIN ȘI ORCHESTRĂ ÎN FA MINOR DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Ana-Thea Panainte, elevă în clasa a XI-a

Îndrumător, Profesor **Maria Georgeta Popescu**

Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă* Iași

Abstract: Baroque music was composed from approximately 1600 to 1750 (it followed the Renaissance and was followed by the Classical era). The word *baroque* comes from the Portuguese *barroco*, which means *misshapen pearl*. Later, the same name came to apply also to the architecture of that period. Composers of the Baroque include Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti, Georg Philipp Telemann, Arcangelo Corelli, Claudio Monteverdi, Jean-Philippe Rameau, Johann Pachelbel and Henry Purcell. One of the most important names associated with that era is Johann Sebastian Bach (1685-1750), who was a German composer, organist, harpsichordist, violist and violinist. Using his skill in counterpoint and harmonic and motivic organisation, he wrote pieces such as the Brandenburg Concertos, the Mass in B minor, the Well-Tempered Clavier, more than 200 cantatas, two Passions and keyboard music. The concerto, as understood in the modern way, arore in the Baroque period, side by side with the concerto grosso. The popularity of the concerto grosso form declined after the Baroque era (the genre was not rivived until the 20th century). The solo concerto, however, has remained a vital kind of classical piece from its beginning to this day. During the Baroque period, before the invention of the piano, keyboard concerto were rare, with the exception of the organ and some harpsichord concertos by Johann Sebastian Bach. The Harpsichord *Concertos in D minor* and *in F minor* have a particular kind of thematic beauty, with various timbral effects and expressive richness.

Keywords: Baroque, Johann Sebastian Bach, concerto, harpsichord.

Barocul este un curent muzical ce s-a manifestat aproximativ între 1600 și 1750 (anul trecerii în neființă a titanului muzicii, Johann Sebastian Bach), constituind o punte de trecere între perioada renascentistă și cea clasică. Termenul de *baroc* provine din lexemul portughez *barroco*, ce se traduce prin *perlă neșlefuită*. Această perioadă este una foarte importantă în istoria muzicii, ea reprezentând un moment inovator pentru muzica de până atunci. Astfel, Barocul a introdus conceptul de tonalitate și mulți alți termeni ce sunt utilizați și astăzi, iar compozitorii și interpreții acestei perioade au folosit o ornamentare muzicală mult mai elaborată, au realizat modificări în notația muzicală și au dezvoltat noi tehnici interpretative instrumentale. S-au dezvoltat genuri muzicale precum: opera, cantata, oratoriul, concertul și sonata. Muzica barocă este cea care a dezvoltat dimensiunea, diversitatea și complexitatea ansamblurilor instrumentale.

Nume sonore trimit la perioada barocă. Compozitori precum Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti, Georg Philipp Telemann, Arcangelo Corelli, Claudio Monteverdi, Jean-Philippe Rameau, Johann Pachelbel şi Henry Purcell sunt doar câţiva reprezentanţi ai muzicii baroce. De asemenea, acesta a fost şi momentul marilor lutieri din Cremona, şi anume: Amati, Stradivari şi Guarneri, dar şi cel al înfloririi muzicii scrise pentru instrumentele cu claviatură, în special clavecinul şi orga (astfel, apar şi marii virtuoşi, cum ar fi Pachelbel şi Couperin).

Johann Sebastian Bach (1685-1750), compozitor german şi organist al perioadei baroce, este considerat în mod unanim ca fiind unul dintre cei mai mari muzicieni ai lumii. *Fenomenul* Bach reprezintă un înalt grad de perfecţiune a gândirii armonice, polifonice, de formă, a abordării genurilor existente, creaţia sa fiind o moştenire artistică inestimabilă pe planul ştiinţei şi esteticii muzicale, având ecouri şi în secolele următoare. Opera sa este în mare parte legată de locul activităţii artistice: 1697-1703, cantor la Ohrdurf şi Lüneburg (primele cantate); 1707-1708, organist la Mülhausen (cantate); 1708-1717, Kammermusikus şi Hoforganist al Curţii din Weimar, apoi Konzertmeister (lucrările de orgă, principalele revelaţii ale componisticii italiene); 1717-1723, Kapellmeister la Curtea din Köthen (Suitele pentru orchestră, Concertele brandenburgice, concerte instrumentale, sonate, primul volum *Das wohltemperierte Clavier*); 1723-1750, ca succesor al lui J. Kuhnau, cantor la Thomaskirche din Leipzig (marile opere vocal-simfonice, muzică instrumentală, cantate, *Musikalischer Opfer*, *Die Kunst der Fuge*), perioadă în care întreprinde scurte călătorii în spaţiul german (Weimar, Kassel, Dresda, Berlin, Potsdam). Întreaga creaţie a lui Bach, din care în timpul vieţii s-a editat extrem de puţin – este treptat redescoperită, fiind publicată integral de către *Bachgesellschaft* (BWV):

- Vocal-simfonic: *Pasiunea după Ioan* (1723), *Pasiunea după Matei* (1729), *Missa în si minor* (misse luterane), *Oratoriul de Crăciun*, *Oratoriul de Paşti*, *Magnificat,* aprox. 300 de Cantate religioase, 25 de Cantate profane (*Cantata electorală*, *Cantata cafelei*, *Cantata ţărănească*, *Actus tragicus*);
- orgă: 144 corale, sonate, concerte, toccate şi fugi, *Passacaglia*;
- clavecin: *Das wohltemperierte Clavier*, şase Suite franceze, Suite engleze, Partite, Invenţiuni (la două şi trei voci), *Concertul italian, Variaţiunile Goldberg*;
- ansamblu instrumental: patru Suite (*Ouverturen*), şase *Brandenburgische Konzerte Das musicalischer Opfer*, şase Sonate pentru vioară solo, Suite pentru violoncel solo, Sonate pentru flaut, vioară, clavecin, *Die Kunst der Fuge* (17 fugi, patru canoane).

Se pot distinge mai multe tipuri de concerte: concertul vocal, concerto-grosso şi concertul pentru un instrument solist. Cel vocal este *concerto*-ul *da chiesa* (concertul de biserică) şi apare la sfârşitul secolului al XVI-lea, la Andrea şi Giovanni Gabrieli. Acesta este lucrarea vocală de

inspiraţie religioasă, cu acompaniament instrumental (uneori redus doar la orgă), a cărui nume de *concert* vine de la ideea de *concurenţă* (între voci şi instrumente).

Concerto-ul *grosso* este în egală măsură un concert de cameră (*concerto da camera*) şi de biserică, în funcţie doar de caracterul său. Aici, instrumentele *concertează*, concurează între ele: orchestra este împărţită în două grupuri: pe de o parte, grupul soliştilor sau *concertino*, pe de altă parte, *ripieno* sau *grosso*, adică partea de acompaniament orchestral; de aici şi numele de *concerto grosso*. Această formă a concertului apare pentru prima oară în 1678, la germanul Schmelzer, însă italienii, şi în special Corelli, sunt cei care îl organizează şi îi dau amploare. Totuşi, modelele pentru concerto grosso le constituie cele şase *Concerte brandenburgice* de J. S. Bach.

Concertul pentru un instrument solist apare la începutul secolului al XVIII-lea, la Torelli. Se deosebeşte de concerto grosso prin faptul că grupul de solişti este înlocuit de un singur instrument, care *concertează* cu întreaga orchestră. Vivaldi şi Händel dezvoltă această formă, iar J. S. Bach este cel care scrie primele concerte pentru pian. Mai târziu, simfonia ajunge să domine, iar după modelul ei, concertul capătă proporţii considerabile. Importanţa orchestrei de acompaniament creşte, în timp ce partea solistului este din ce în ce mai dependentă de virtuozitate, mai ales începând cu Paganini şi Liszt.

Concertul nu are o structură proprie: cel vocal preia caracteristicile cantatei, pe când *concerto*-ul *grosso* se organizează după planul sonatei pre-clasice. Însă, mulţumită aparatului sonor mult mai bogat, se observă proporţiile mai ample, oferite de elementul de varietate introdus de alternanţa *ripieno-concertino*. Acelaşi lucru este valabil şi la concertul pentru solist care, la început monotematic, adoptă o a doua temă după modelul simfoniei şi al sonatei: Expoziţia este precedată de un fel de pre-Expoziţie, în care sunt introduse în orchestră temele principale, înainte ca instrumentul solist să le enunţe. În general, Dezvoltarea nu este decât un prilej de virtuozitate pentru solist, de unde alternanţa între *pasajele cantabile* şi pasajele *ornamentale*.

Concertul cuprinde în mod tradiţional trei părţi (mişcări). Fiecare dintre ele se încheie, în principiu, printr-o *cadenţă* sau *punct de orgă*, un fel de peroraţie strălucită, în care solistul nu mai este susţinut de orchestră, urmată de Repriza Temei principale sub formă de codă. În secolul al XVIII-lea, se obişnuia să se improvizeze cadenţa însă, începând cu Beethoven, tradiţia impune scrierea integrală a *cadenţei* (pe această cale a procedat şi Bach în *Concertul brandenburgic nr.5*).
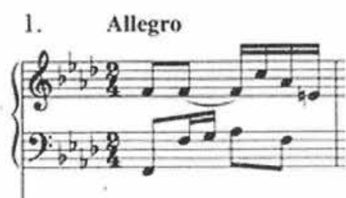
Clavecinul a avul un rol important în creaţia concertantă, iar Bach a dat mare amploare şi importanţă *concertului pentru instrument şi orchestră*, dând roluri solistice pentru prima oară şi clavecinului, ce slujise doar ca instrument de acompaniament în realizarea aşa-numitului *basso continuo*. Pentru clavecin şi orchestră a scris şapte concerte, 16 transcrieri (după: Vivaldi, Marcello şi Telemann), dar şi trei *Concerte pentru două clavecine şi orchestră*, două pentru *trei clavecine şi orchestră* şi un *Concert* (transcris după cel puţin pentru patru viori de Vivaldi) *pentru patru*

clavecine şi orchestră. Un triplu *Concert pentru flaut, vioară, clavecin şi orchestră* completează seria lucrărilor concertante cu clavecin principal. *Concertul în re minor* şi *Concertul în fa minor* pentru clavecin şi orchestră au o deosebită frumuseţe tematică, variate efecte timbrale şi bogăţie expresivă.

Concertul în fa minor pentru clavecin şi orchestă (BWV 1056) este alcătuit din trei părţi: *Allegro moderato, Largo* şi *Presto.*

Prima parte, *Allegro moderato (maestoso)*, debutează cu Tema principală, care este prezentată atât de solist, cât şi de orchestră. Aceasta este constituită dintr-un motiv (ex. 1) repetat de trei ori, cu o rezolvare pe subdominanta si bemol. Aceeaşi Temă revine, rămânând pe si bemol cu o rezolvare pe do, după care dicursul muzical continuă cu o nouă frază, reîntorcându-se apoi la Tema principală pe fa.

Ex. 1



Ex. 2
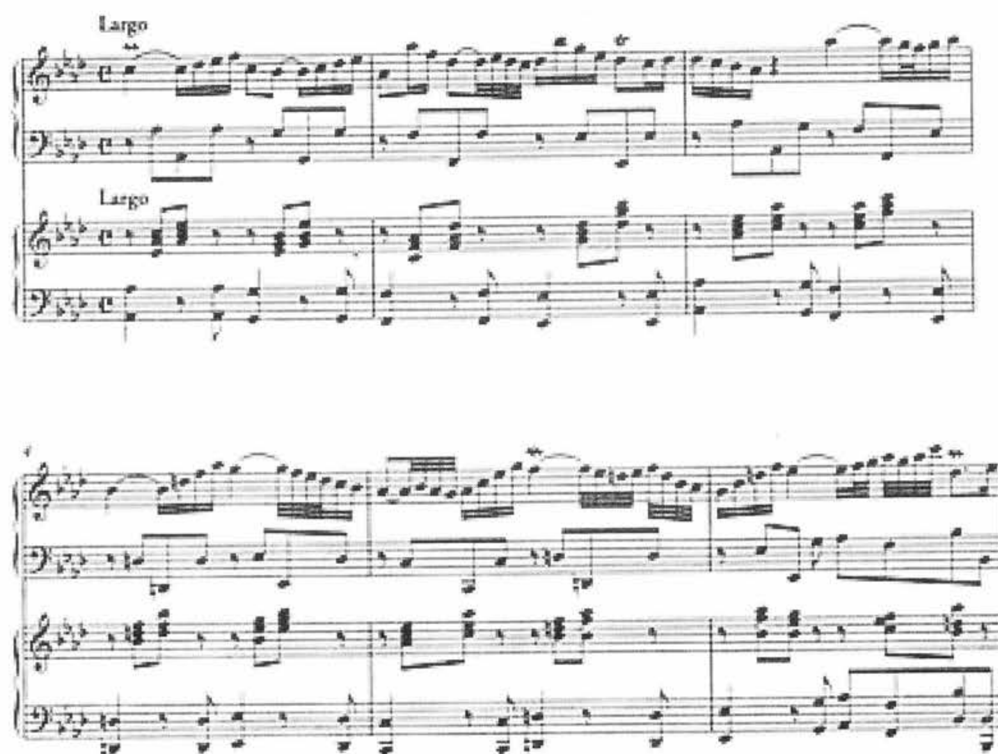


Urmează primul moment de virtuozitate al solistului, constituit dintr-un pasaj de *triole*, ca apoi să fie prezentat primul moment *solo*, ce constituie şi cea de-a doua Temă a primei părţi. După o punte modulatorie (arpegiu, ex. 2), Tema I revine, de această dată la relativa tonalităţii iniţiale, La bemol după care urmează cel de-al doilea moment *solo*.

După un moment de *ostinato*, Tema este expusă de orchestră, solistul susţinând printr-un *trill*, fiind urmată de cea de-a doua temă, având ca moment culminant două acorduri, unul de mi bemol şi unul micşorat cu septimă micşorată, rezolvat pe si bemol. După o altă punte modulatorie (tot arpegiu), prima temă este reluată pe si bemol, apoi pe La bemol, acestea fiind urmate de un pasaj ce culminează cu cea de-a doua parte a Temei. După un alt moment de *ostinato*, în *p*, urmează o peroraţie, în care solistul îşi dovedeşte virtuozitatea şi puterea de susţinere interioară (tot momentul trebuie condus, pornindu-se de la *pp* pentru a ajunge până la *f*). După un scurt moment de *ritenuto*, Tema principală este reluată în *ff*, sub formă de codă.

Cea de-a doua parte (*Largo*) este o variantă mult mai bogat ornamentată a *sinfoniei* din cantata *Ich stehe mit einem Fuß im Grabe* (*Eu stau cu un picior în groapă*), *BWV 156*, numită sugestiv *Arioso* (ex. 3). De aici, putem deduce felul în care această parte ar trebui interpretată. Pe lângă faptul că temenul *arioso* indică o stare gravă, patetică, de executare a unui fragment muzical, în muzica clasică, *arioso* mai reprezintă şi un tip de piesă vocală, întâlnită de obicei în operă sau oratoriu, aducând cumva la o interpretare între recitativ şi arie. Este apropiat de recitativ prin
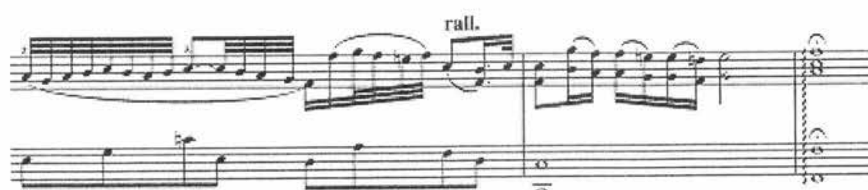
inflexiunile şi structura similară vorbitului, fiind însă diferit ca ritm; asemănarea cu aria constă în melodicitatea sa, însă nu au aceeaşi formă, în *arioso* neîntâlnindu-se repetiţia.

Ex. 3



Printr-o codă, se face o trecere directă în cea de-a treia parte, *Presto*.

Ex. 4



În partea a treia, Tema este prezentată, la fel ca şi în prima parte, de solist şi de orchestră, urmând apoi un dialog între cele două. După o cadenţă închisă pe fa, discursul muzical aduce primul moment solo în *p*, fiind introdusă astfel Tema a doua (ex. 5), preluată apoi de orchestră, solistul susţinând printr-un *trill*.

Ex. 5



După un alt moment solo, este readusă Tema I, de această dată la relativa La bemol, fiind rezolvată după un pasaj secvenţial de şaisprezecimi.

Apare o nouă temă, expusă prin *trill*-uri şi un alt pasaj secvenţial, după care se revine la prima Temă, acum pe do. După o culminaţie constituită din acorduri, prezentate ca afirmaţii în *f* – cântate atât de solist, cât şi de orchestră, urmate de ecouri în *p* – răspunsuri doar din partea pianului, se reia Tema a doua.

Dircursul muzical continuă cu un moment secvenţial, în care se reia doar începutul Temei I, prezenzând astfel un dialog între solist şi orchestră. Se readuce cea de-a treia Temă (tot pe *trill*-uri), de această dată culminând printr-o cadenţă susţinută armonic de orchestră printr-un *ostinato*.

Coda este prezentarea pentru ultima dată a Temei principale, readusă pe fa, reluându-se şi dialogul *f* – *p*, concertul finalizându-se printr-un moment *tutti*.

Despre viaţa şi opera lui Bach n-am de spus decât atât: ascultă, cântă, iubeşte, venerează – şi ţine-ţi gura. – Albert Einstein

BIBLIOGRAFIE

BERGER, Wilhelm Georg – *Muzica simfonică, barocă-clasică*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1967

BRUMARIU, Liviu – *Istoria muzicii universale*, Editura Fundaţiei *România de mâine*, Bucureşti, 1999

BUGHICI, Dumitru – *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1978

CHELARU, Carmen – *Cui i-e frică de istoria muzicii?*, vol. II, Iaşi, Editura Artes, 2007

CONSTANTINESCU, Grigore, BOGA, Irina – *O călătorie prin istoria muzicii*, Bucureşti,Editura Didactică şi Pedagogică, 2008

HODEIR, André – *Formele muzicii*, Bucureşti, Editura Grafoart, 2007

ILIUŢ, Vasile – *O carte a stilurilor muzicale*, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei de Muzică, 1996

PASCU, George, BOŢOCAN, Melania – *Carte de istorie a muzicii*, vol. I, Editura Vasiliana '98, Iaşi, 2003

*** *Dicţionar de termeni muzicali*, Iaşi, Editura Spiru Haret, 2005

*** *Manual de istoria muzicii şi de forme muzical pentru clasele XI-XII*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1985

*** *The Complete Classical Music Guide*, Londra, Ed. Dorling Kindersley Limited, 2012

*** LAROUSSE – *Dicţionar de mari muzicieni*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2010

FRUMOSUL MUZICAL

Lăcrămioara Strungariu şi **Raluca Zamfir**, eleve în clasa a IX-a

Îndrumător, Profesor drd. **Alina Mihaela Bondoc**

Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă*, Iaşi

(...) în seninul,
În liniștea adâncă sufletească,
Acolo vei găsi adevărata,
Unica frumusețe (...)[299]

Abstract: Through this approach we wanted to achieve a brief foray which may signify the beautiful in art, especially beautiful in music. Both writings were consulted bibliographic material and the subject matter reached up to this point in our evolution school, I realized there may be a summary page open to other extensive research, which will be made later. Man unwittingly leaves a footprint and thus customize the environment to which it belongs. As great composers created their own musical style, decades and centuries, each trying to define the role and purpose in relation to sound art. Without a hidden agenda, selfish man learns through music celmai beautiful thing, is to give. Art of today will be our image portrait that we will know the next generation. So, we are here, because giving time back we can see how others have tried and we have guided steps. They did nothing to further ducămai what they knew from their ancestors. To keep the connection between generations often unnecessary words, as in music.

Keywords: beautiful, music, art, style, student.

Ființa umană este doritoare de valori pozitive și tinde mereu către ceea ce o influențează în acest sens. De aceea, muzica este una dintre artele preferate și apare ca o necesitate pentru destindere[300] sau un scop în sine, pentru cei care aleg să o practice întreaga viață. Oricare ar fi varianta optată, arta sunetelor este un mod sublim de exprimare a frumosului. Astfel, pentru o incursiune în terminologia la care vom face referire, vom defini cele două concepte: muzica și frumosul.

[299] Mihai Eminescu, *Cugetări* (Ediție îngrijită de Marin Bucur), Chișinău, Agenția *Litera*, Societatea *Vasile Alecsandri* a prietenilor cărții din Moldova, 1989, p. 32.
[300] Aici ne referim la rolul terapeutic al muzicii.

Muzica este arta de a exprima sentimente și idei cu ajutorul sunetelor combinate într-o manieră specifică[301], fiind în același timp știința care studiază sunetele.

Frumosul este denumit drept *categorie fundamentală a esteticii prin care se reflectă însușirea omului de a simți emoție în fața operelor de artă, a fenomenelor și a obiectelor naturii etc. și care are ca izvor obiectiv dispoziția simetrică a părților obiectelor, îmbinarea specifică a culorilor, armonia sunetelor*[302].

Muzica este în armonie cu celelalte arte[303] și adesea le reunește, în diferite genuri sau redări scenice. În momentele de suspans ale unei piese de teatru, muzica, împreună cu arta dramatică, reușește să emoționeze publicul. Ea poate fi inspirată din capodoperele literare și poate intensifica trăirile auditoriului, încât să memoreze redarea simultană sunet-cuvânt.

Din altă perspectivă, individualitatea muzicii se observă prin faptul că ne apare ca o dezlănțuire totală, o forță care mereu ocupă planul principal. Ea reprezintă inspirație și se manifestă de fiecare dată în mod diferit[304]. Odată ce omul a creat o legătură cu arta sunetelor aceasta nu mai poate fi întreruptă. Nu este vorba despre voință sau conștiință, ci de felul în care, aproape magnetic, ajungem să o percepem ca un tot unitar, cu ființa noastră.

Frumusețea muzicii îi bucură și pe cei care practică un domeniu diferit, înfrățindu-i parcă, atunci când iau parte la metamorfozarea artei muzelor.

Percepția (Mitwahrnehmung) însoțitoare a invizibilului pierde mult din caracterul ei enigmatic când vedem că ea joacă deja un larg rol chiar în raport cu obiecte mai simple[305]. Așa cum susține și afirmația lui Neculai Hartmann, muzica nu poate fi văzută, intrând într-un plan enigmatic însă audierea conduce la o percepție accentuată, care lasă libertate imaginației și conferă bucuria noilor descoperiri. Am putea spune că *vedem* muzica cu *ochii sufletului* și o traducem după trăirea personală.

Artiștii tind să afirme că muzica poate fi un *scop în sine*, însă adesea o detașează, printr-o tratare superficială, de restul domeniilor de viață. În anii de școală învățăm cât de importantă este formarea unei culturi generale. Totodată, scopul final al materiilor de studiu este ca, independent de cariera aleasă, oricând să putem face conexiuni între discipline și să ne bucurăm de rezultatele la care vom ajunge.

Omul, fără să vrea, lasă o amprentă și personalizează astfel mediul din care face parte. Așa cum marii compozitori și-au creat propriul stil muzical, decenii și secole la rând, fiecare încearcă

---

301 http://dexonline.ro/definitie/muzica
302 http://dexonline.ro/definitie/frumos
303 Pictura, sculptura, arhitectura, dansul, poezia și cinematografia.
304 Aici ne putem gândi la ideea interpretării unei partituri muzicale, care mereu va primi noi rezonanțe și deschideri.
305 Neculai Hartmann, *Estetica*, București, Editura Univers, 1974, p. 52.

să-și definească rolul și rostul în relația cu arta sonoră. Fără un scop ascuns, egoist, omul învață prin muzică cel mai frumos lucru, acela de a dărui. Arta de astăzi va fi imaginea noastră, portretul prin care ne vor cunoaște generațiile următoare. Tot așa, noi ne aflăm aici, pentru că dând timpul înapoi putem vedea cum alții s-au străduit și ne-au îndrumat pașii. Ei nu au făcut decât să ducă mai departe ceea ce știau de la înaintașii lor.

Pentru a păstra legătura dintre generații, adesea nu sunt necesare cuvintele, așa cum este și în muzică. Gândul bun și înfrățirea sufletească ajung înțelese fără a fi rostite, pentru cei care au *ușa magazinului deschisă* și lasă scris *Primim marfă*[306]!

BIBLIOGRAFIE

DUMITRAȘCU, Ilie – *Ce spun filosofii despre frumosul muzical*, Brașov, Editura Universității *Transilvania*, 2007

EMINESCU, Mihai – *Cugetări* (Ediție îngrijită de Marin Bucur), Chișinău, Agenția *Litera*, Societatea *Vasile Alecsandri* a prietenilor cărții din Moldova, 1989

HARTMANN, Neculai – *Estetica*, București, Editura Univers, 1974

PLEȘU, Andrei – *Din vorbă-n vorbă*, București, Editura Humanitas, 2013

WEBOGRAFIE

http://dexonline.ro

---

[306] Andrei Pleșu, *Din vorbă-n vorbă*, București, Editura Humanitas, 2013, p. 10.

INPROVISAZIONE E TOCCATA PER OBOE E PIANO DE VASILE SPĂTĂRELU

Elena Roxana Ursache, elevă în clasa a XII-a
Îndrumător, Profesor dr. **Ilie Gorovei**
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă*, Iaşi

Abstract: Working in Iasi by adoption, the entire course of his career and work was held at the Faculty of Music and Fine Arts. His work covers all geners and musical forms, including miniature works of folk inspiration. Regarding chamber music *Improvisazione e toccata per oboe e piano* represents the only piano piece adressed to woodwind instruments. As writing, it has the image of a contemporary score. The first movement: has an inprovisatory character with additional writing, modal organization, ample chromatising different kinds of articulation and *rubato* interpretation. The second movement: has a virtuosity character (given by the fast tempo and high jumps range), short imitations on small melodic units, combinations of some kind of articulations. The piece, through its completely different expressions, gives the possibility to the young performer to develop his technical and interpretative skills .
Keywords: miniature, contemporary, improvisation, *toccat*a, modal, imitation.



ontinuator al generaţiei lui Achim Stoia - George Pascu compozitorul şi profesorul Vasile Spătărelu[307] *a reuşit să devină liderul ieşean al nucleului actual de creatori din capitala Moldovei, opera sa acoperind toate genurile şi formele muzicale, spre a servi ca model tinerilor dornici de afirmare... Atras – se pare – mai mult de muzica corală,* [...] *Vasile Spătărelu s-a impus în viaţa artistică prin câteva suite corale, poeme, colinde în care s-a dovedit un maestru la miniaturii vocale, izvodite din folclor...*

[307] Vasile Spătărelu a început studiile muzicale la Şcoala de Muzică din Craiova (1951-1952) şi la Şcoala de Muzică din Braşov (1952-54) cu Leopold Guţu şi Ilie Caloinu (corn), continuându-le la Şcoala Specială de Muzică din Timişoara (1954-57) cu Ştefan Bunea (corn), Vasile Ijac (armonie contrapunct), Eugen Cuteanu (forme muzicale, compoziţie elementară). A absolvit Conservatorul de Muzică din Bucureşti, secţia pedagogie (1960), apoi secţia compoziţie (1963) cu Ioan D. Chirescu şi Victor Iuşceanu (teorie), Ion Dumitrescu (armonie), Nicolae Buicliu (contrapunct), Tudor Ciortea (forme muzicale), Alfred Mendelsohn (orchestraţie), Ion Ghica şi Viniciu Grefiens (folclor), Alexandru Paşcanu (teoria instrumentelor), Anatol Vieru (compoziţie). Întregul parcurs al carierei didactice l-a desfăşurat la Facultatea de Muzică şi Artă plastică din Iaşi. A fost distins cu Premiul Uniunii Compozitorilor (1982) şi cu ordinul *Serviciul Credincios*, în grad de cavaler (2002). Viorel Cosma, *Muzicieni din România. (Lexicon)*, vol. VIII, Bucureşti, Ed. Muzicală, 2005, pp. 266-267.

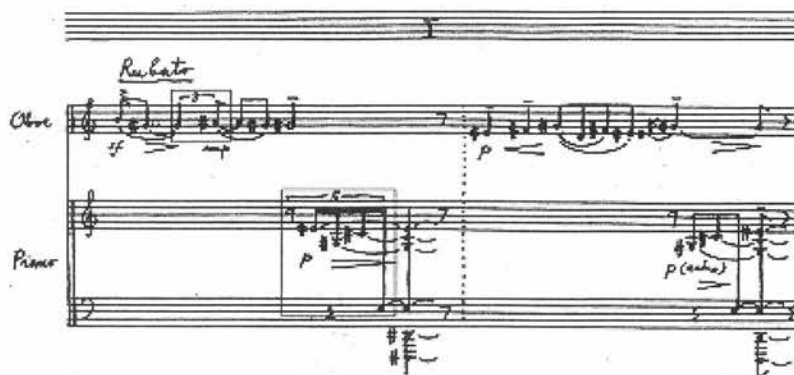
Cea mai de seamă realizare a lui Vasile Spătărelu rămâne însă pleiada de compozitori pe care a ridicat-o în străvechiul centru de cultură la Moldovei[308].

În domeniul muzicii de cameră se remarcă: *Sonata pentru pian* (1962), *Sonata pentru vioară solo* (1965), *Contraste* pentru vioară şi pian (1968), *Sonatina pentru pian* (1989), *Sonatina pentru vioară şi pian*, *Esenţe* (vioară şi pian), *Inprovisazione e toccata per oboe e piano*, *Cvartetele de coarde nr. 1* şi *nr. 2*.

Lucrarea *Inprovisazione e toccata per oboe e piano*[309] are un aspect miniatural în genul dubletelor din epoca Renaşterii sau a Borocului (ex. Bach, *Preludiu şi fugă*), al alternanţei unui tempo lent cu unul rapid dată de perechea de mişcări doină-joc din folclorul românesc. Prin titlu şi numerotare, autorul ne indică o alcătuire bipartită: partea întâi, *Inprovisazione*, în mişcare *Rubato*, a doua, denumită *Toccata*, într-un tempo foarte rapid (*Vivo*), ambele prezentând ca scriitură imaginea unei partituri contemporane.

Prima parte are un caracter improvizatoric evidenţiat prin lipsa măsurii convenţionale, a alteraţiilor şi mai ales prin diviziunile ritmice excepţionale.

Ex. 1 (m. 1-2)
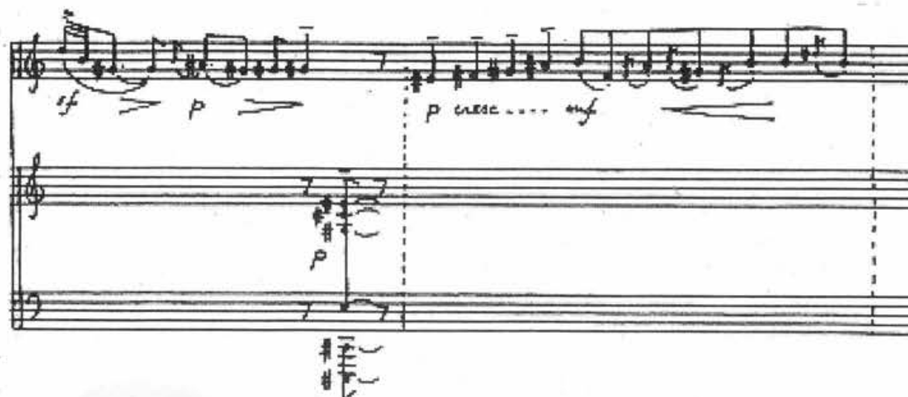


După cum se observă, acompaniamentul are un aspect complementar, intervenţiile melodice încheindu-se acordic (cu un *legato* multiplu). Intenţia compozitorului este aceea de a *creiona* o singură linie melodică, în cadrul căreia cele două instrumente fac *corp comun* într-o temporalitate noncronologică, fluidă şi evocatoare. Organizarea modală, mersul treptat combinat cu salturi intervalice mici, cromatizarea abundentă sunt doar câteva elemente ale discursului muzical. De asemenea, se remarcă delimitarea măsurilor prin linii intermitente, fără ca acestea să fie egale între ele (spre exemplu, prima măsură are 11 optimi, a doua 13 optimi)[310]. În ceea ce priveşte elementele

[308] Viorel Cosma, *Muzicieni din România. (Lexicon)*, vol. VIII, *op. cit.*, p. 270.
[309] *Improvizaţie şi toccata pentru oboi şi pian*, lucrare aflată în manuscris.
[310] În primele şi ultimele trei măsuri, se poate observa la nivelul duratelor, o simetrie sub forma unei diminuări 𝅗𝅥, 𝅗𝅥., ♪, respectiv, augmentări a valorii ultimului sunet.

de expresie, întâlnim încă din primele măsuri tipuri de articulare precum: *portato*, *legato-staccato* şi bineînţeles *legato*, acesta din urmă în două variante: de prelungire şi de expresie.

Ex. 2 (m. 3-4)



Ca ornamente, *apogiaturile* scurte anterioare (m. 2-4) şi *apogiatura* dublă (m. 5), vor fi *luate* prin salturi intervalice în *legato*. Execuţia acestora va fi adaptată la valoarea tempo-ului şi la caracterul părţii (*Rubato*). De obicei, în astfel de cazuri apogiatura este grăbită (*înghesuită*), de aceea devine necesară respectarea valorii notei dinaintea ornamentului, detaşarea şi execuţia clară a acestuia.

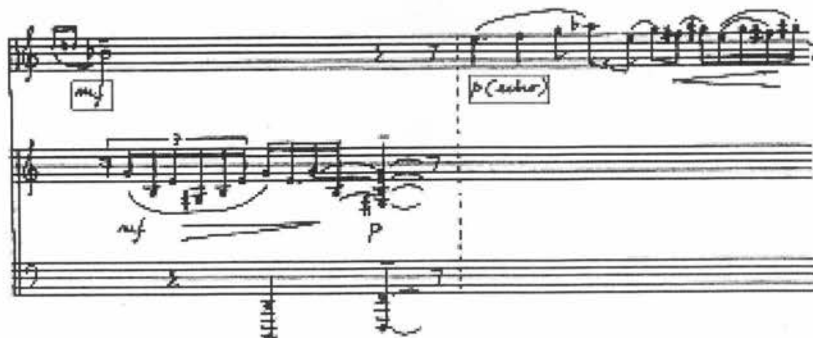
Ex. 3 (m. 6)



Exemplul evidenţiază o schimbare a caracterului, într-unul ludic (*scherzando*). În acest context, formulele excepţionale şi valorile foarte mici (treizecidoimi) pot crea probleme. Modalităţile de studiu implică următoarele soluţii: mai întâi, stabilirea drept etalon a valorii de optime, gândită ca unitate de timp, apoi se vor *descifra* notele, executându-le în valori egale într-un tempo rar, după care se va adăuga componenta ritmică. Practic, vom *rosti* notele cu instrumentul. Cu această ocazie putem pune digitaţia, urmărind pulsaţia accentelor în *legato*. De altfel, dificultatea interpretării primei părţi *stă*, mai ales, în realizarea exactităţii ritmice, pentru că anumite formule se pot confunda.

Un alt element de expresie îl reprezintă acea dinamică terasată: *mf-p (echo)*, utilizată des în epoca barocă.

Ex. 4 (m. 6-7)



În opoziţie cu următoarea parte, acompaniamentul destul de rarefiat, oferă solistului posibilităţi multiple de exprimare, de a-şi pune în valoare capacităţile interpretative: sonoritate caldă, *vibrato* de calitate, fluctuații dinamico-agogice şi timbrale, care să redea spiritul de doină.

Partea a doua (*Toccata*[311]) este o piesă de virtuozitate, cu următoarea structură:

A	B	A
(m. 1-16)	(m. 16-42)	(m. 42-63)

Linia melodică păstrează caracterul modal, având la bază o figuraţie arpegială, în care predomină intervalului de terţă. Notele cu valori mici sunt combinate cu cele cu valori mari (create prin *legato* de prelungire), fiind iniţiate prin accente *marcato* şi *trilate* pe toată durata lor[312]. De asemenea, primele patru măsuri[313] conţin tipuri de articulare diametral opuse cu aspect complementar: *staccato* la oboi, *dublu legato* la pian – al doilea *legato* pus pentru articularea sunetului *staccato-legato* (m. 2). În interpretare, se vor evidenţia sunetele cu accente *marcato*, cele *staccato* fiind executate *sec* (fară consistenţă sonoră[314]) şi o gestică pregnantă.
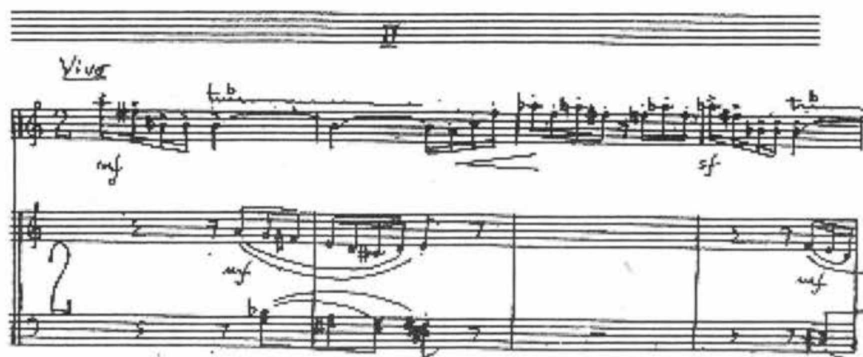
---

[311] *Toccata, lucrare muzicală de virtuozitate destinată instrumentelor cu claviatură şi executată solistic. A. Gabrieli şi Cl. Merulo impun toccatei o structură proprie: o primă secţiune omofonă, o a doua de virtuozitate – în care abundă succesiunile de note de pasaj în valori mici, ample formule ornamentale, figuri complementare etc. – şi o secţiune finală, culminantă, fugato. Toccata a fost cultivată cu precădere de compozitorii: Al. Scarlatti. D. Scarlatti, J. S. Bach. Toccata modernă, puternic influenţată de stilul pianistic romantic, solicită în cel mai înalt grad virtuozitatea interpretului rămânând o piesă independentă (ex. Prokofiev, P. Constantinescu) sau ca parte de ciclu. Dicţionarul de termeni muzicali*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984, pp. 485-486.

[312] Ornamentul va fi executat rapid, cu degetele aproape de clape şi cu *nerv*.

[313] Această parte este încadrată metric în măsura de 2/4.
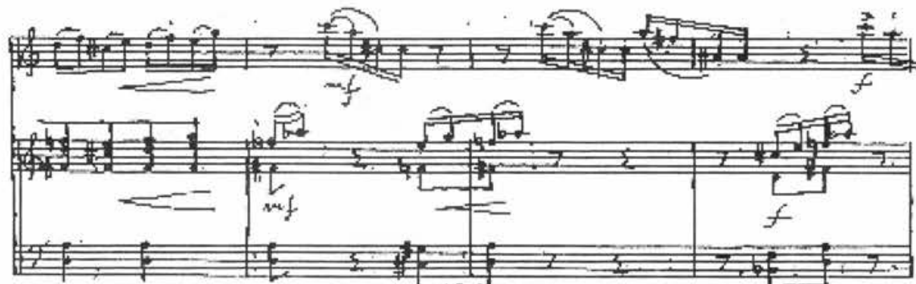
[314] În cultul creştin ortodox întâlnim un moment denumit *toaca,* în care călugărul – pentru a chema credincioşii la slujbă – execută cu un ciocănel din lemn pe o scândură (treptat de la lent spre rapid) diferite ritmuri, combinându-le.

Ex. 5 (m. 1-4)
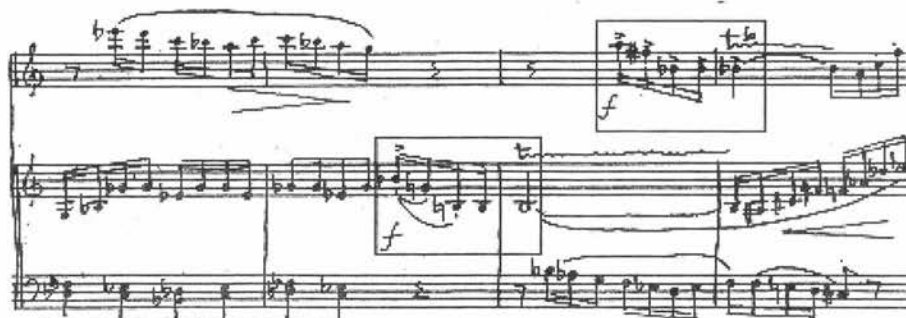


În segmentul median (m. 16-25) se disting imitaţiile pe unităţi melodice mici (chiar în cadrul unei măsuri), scriitura complementară ducând la construcţia interpretativă a unei singure linii melodice cu participarea ambelor instrumente.

Ex. 6 (m. 21-23)
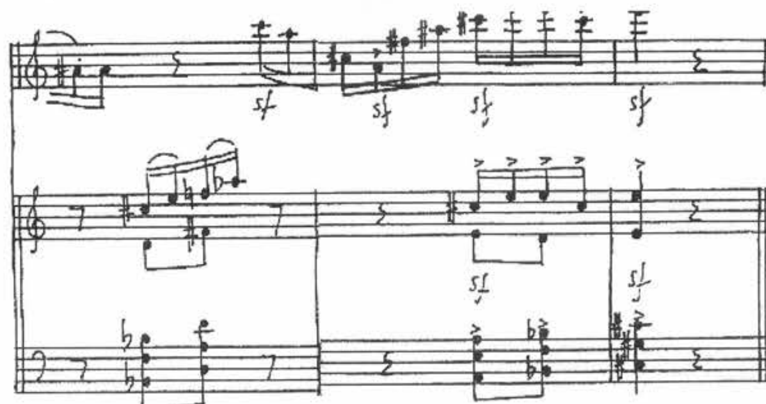


Reluarea **A**-ului prezintă acelaşi procedeu al imitaţiilor *in stretto*, a căror interpretare (diferită timbral) necesită maniere de execuţie asemănătoare.

Ex. 7 (m. 41-44)



Finalul părţii solicită interpretul prin abordarea registrul supraacut, într-o nuanţă mare reliefată prin sunete cu accente *marcato* puse intenţionat pe parte de timp neaccentuat. Datorită accentelor, a dinamicii (*sf*) şi a execuţiei (în octave), ultimii timpi din lucrare necesită o uşoară reţinere în scopul sincronizării celor doi parteneri.

Ex. 8 (m. 61-63)



Deşi lucrarea are o scriitură mai puţin uzuală, autorul a fost interesat nu atât de mijloacele tehnice (organizare sonoră atonală, lipsa cadrării metrice, ritmuri excepţionale ş.a.), cât mai ales de redarea a două caractere, a două tipuri de expresie complet diferite, dar complementare, într-un model de miniatură contemporană.

BIBLIOGRAFIE

COSMA, Viorel – *Muzicieni din România* (*Lexicon biobibliografic*), vol. VIII (P-S), Bucureşti, Editura Muzicală, vol. VIII, 2005

*** *Dicţionar de termeni muzicali*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984

*La **Cantores** am cântat de zeci și zeci de ori **Floarea albastră**... Nici o altă piesă nu ne electriza sufletul de fiecare dată mai intens! Și vraja magnetiza publicul de oriunde ar fi fost... Berna, Bruxelles, Luxemburg sau Iași, superbul text împlinindu-și sensul prin sonoritățile pure și inefabile ale Maestrului Spătărelu, chiar și pentru auditoriul străin de limba lui Eminescu.*

Daniela Ardeleanu – 2014

*Spătărelu m-a influențat profund prin modul său minunat de a trece prin viață. Pentru toate acestea, cu toată recunoștința, **Made, îți mulțumesc**!*

Dumitru Moroșanu – 2013